افسانے کے قواعد

سہ ماہی ''اثبات'' کے
باذوق قارئین کے لیے
نئے سال کا تحفہ

سکندر احمد

Afsane Ke Qawaid

Sikandar Ahmad

سکندر احمد کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اردو فکشن اور شعر کی تنقید اور اردو لسانیات کے بظاہر خشک اور پیچیدہ نظریاتی اور عملی مباحث پر خوب لکھا لیکن بازی گران ادب کی گروہی عصبیت سے خود کو بچائے رکھا۔ پھر بھی آدمی سماجی حیوان ہونے کے ناطے دوستی بھی کرتا ہے اور خواہی نہ خواہی دشمنی کا شکار بھی ہوتا ہے۔ کبھی وہ دشمن بناتا ہے اور کبھی لوگ باگ خود ہی اس کے دشمن ہو جاتے ہیں۔ کیوں کہ ہوتا آیا ہے کہ ان لوگوں پر تکبر کی تہمت بہ آسانی لگا دی جاتی ہے جن کی تھاہ سطح بینوں کو نظر نہیں آتی۔ سکندر احمد بھی ان ہی مردان بے نیاز و حق آگاہ میں شامل ہیں۔

سکندر احمد کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ خواہ کتنے ہی ادق مشکل یا بظاہر غیر دلچسپ موضوع پر قلم اٹھائیں، اسے نہایت دلچسپ اور سہل بنا دینے کے باوجود اس کے اعلیٰ تحقیقی اور علمی وقار کو برقرار رکھتے ہیں۔ اس بات کی سخت ضرورت ہے کہ سکندر احمد کے تمام وقیع و قیمتی مضامین ایک کتاب میں یکجا کر دیے جائیں تاکہ نئی نسل کے ساتھ ساتھ ہماری نسل بھی جاتے جاتے اس کے تمام کمال اور بالاستیعاب مطالعے کا حظ اٹھا لے اور محرومی کی کسک لے کر قبر میں نہ جائے۔

عالم نقوی

[روزنامہ ''اودھ نامہ''، ۱۵ مئی ۲۰۱۱]

[''خبرنامہ شب خون''، نمبر ۱۶]

اثبات پبلی کیشنز

افسانے کے قواعد

سکندر احمد

اثبات پبلی کیشنز، ممبئی

Afsane Ke Qawaid
Sikandar Ahmad

سنہ اشاعت : ۲۰۱۲
ایڈیشن : اول
ناشر : اثبات پبلی کیشنز، ممبئی
سرورق : اثبات پبلی کیشنز، ممبئی
کمپوزنگ : اثبات پبلی کیشنز، ممبئی
طباعت : عرشیہ پبلی کیشنز، نئی دہلی

Esbaat Publications
B/202, Jalaram Darshan, Pooja Nagar,
Mira Road (East), Mumbai - 401 107 (India)
Tel. +91 2264464976 Mob. +91 9892418948
E-mail: esbaat@gmail.com
www.esbaatpublications.com

پیش لفظ

شاعری کے لیے محض موزونیٔ طبع کا جوہر کافی نہیں سمجھا جاتا بلکہ فنی لوازمات میں درک اور مہارت کو بھی اہمیت دی جاتی ہے۔ علم عروض کے ابجد سے لے کر علم بیان و علم معنی، صنائع و بدائع، صرف و نحو، تشبیہ و استعارہ، علامات و محاکات کے علاوہ قافیے ردیف کے استعمال سے بھی واقفیت ضروری ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ فن شاعری صناعی کے بلند ترین درجات پر فائز رہا ہے۔ سوال اٹھتا ہے کہ کیا اس نوع کا کوئی نظم یا ڈسپلن افسانے کے تخلیقی جوہر میں بھی اضافے کا سبب بن سکتا ہے یا پھر ایک افسانہ نگار کو شاعر کے مقابلے میں مادر پدر آزادی حاصل ہوتی ہے؟ یہ بات بھی اپنی جگہ درست ہے کہ تخلیقی عمل میں اصولوں اور ضابطوں کی جکڑ بندی کسی کام نہیں آتی اور نہ ہی کوئی جودت پسند فن کار ان رہنما اصولوں کو اپنے سامنے رکھ کر تخلیق فن کرتا ہے۔ اس کے علی الرغم اختراع پسند فن کار ہمیشہ فنی خود مختاری کو ترجیح دیتا ہے اور اکثر اپنے خود کار تخلیقی نظام اور ذوق سلیم کو فوقیت دیتا ہے۔ لیکن یہاں میرے ذہن میں کئی سوالات بیک وقت اٹھ رہے ہیں کہ کیا ایک نمو زائیدہ تخلیقی صنف ادب کو محض اس کی خود روئیدگی پر چھوڑ دینا مناسب ہوگا؟ کیا یہ سچ نہیں ہے کہ ہر صنف ادب کو کسی نہ کسی دائرۂ نظم میں رہنا پڑتا ہے؟ آخر وہ کون سے عناصر ہیں، جن کی بنیاد پر ہم یہ طے کرتے ہیں کہ فلاں افسانہ اچھا یا خراب ہے؟ کیا تعین قدر کا سوال افسانے کے ایک مکمل اکائی کی صورت میں ظہور پذیر ہونے سے پہلے ہی در آتا ہے؟ ایک قطرے کو گہر بننے کے لیے جن جن مرحلوں سے گذرنا پڑتا ہے، کیا ان کی جانچ پرکھ ضروری نہیں ہے؟ وغیرہ وغیرہ۔ چنانچہ کہا جا سکتا ہے کہ ایک اچھے اور باخبر شاعر کی طرح ایک کامیاب افسانہ نگار بھی محض اپنے موزونیٔ طبع پر بھروسا نہیں کر سکتا۔

مغرب میں بھی افسانے کی صنف کوئی زیادہ پرانی نہیں ہے لیکن اس کے باوجود اردو افسانے کی شعریات مغرب ہی سے ماخوذ رہی ہے۔ اگرچہ ہم اردو والے عموماً فنی و تکنیکی مسائل سے بھاگتے ہیں۔ سادہ اور سرسری قرأت کرنے والے نقادوں کی ہمارے یہاں کوئی کمی نہیں ہے۔ لہٰذا، ''اردو افسانے میں مشرقیت''، ''اردو افسانے میں عورت کے مسائل''، ''آج کے مسائل اور اردو افسانہ'' یا زیادہ سے زیادہ ''پلاٹ سمری'' پر مشتمل نیم تنقیدی مضامین کے بوجھ نے فکشن کی تنقید کا بیڑہ غرق کر رکھا ہے۔ ان نقادوں کو افسانہ محض کسی سماجی، نفسیاتی، سیاسی، تاریخی، تہذیبی یا تخیلی صورت حال کا، براہ راست یا علامتی طور پر ترجمان دکھائی دیتا ہے اور افسانہ نگار انھیں نباض دوراں، معلم زماں، کاشف الحقائق، شاہد حال، جراح عصر

اور خدا جانے کیا کیا نظر آتا ہے، لیکن ان کا ممدوح افسانہ نگار ہے بھی یا نہیں؛ یا اس کا افسانہ، فن افسانہ نگاری کے معیار کی کسوٹی پر کھرا اترتا ہے یا منھ کے بل گر کے قل ھو اللہ پڑھنا شروع کر دیتا ہے؛ اس سے انھیں کوئی غرض نہیں۔ اس وضع کی تنقید، افسانے کو سماجی، نفسیاتی یا تہذیبی دستاویز یا پھر زیادہ سے زیادہ افسانہ نگار کی ڈائری ثابت کرنے کے علاوہ کچھ نہیں کر پاتی۔

افسانے کے حدود کیا ہیں؟ اچھے اور برے افسانے کی کیا پہچان ہے؟ افسانے میں اظہار کے کتنے وسائل ہیں اور مزید کتنے امکانات ہیں؟ کیا افسانہ محض کسی واقعے کا صحافتی اظہار ہے یا افسانہ نقل واقعہ ہے یا گھڑت کا عمل؟ افسانے کی بنیادی اکائی استعارہ، علامت یا تمثیل ہے یا واقعہ، پلاٹ، زمانہ اور زبان ہے؟ داستان اور جدید فکشن میں کیا فرق ہے؟ افسانہ بنتا کیسے ہے؟ کوئی بیانیہ معنی خیز کس طرح ہوتا ہے؟ فکشن اور شاعری کے درمیان خط امتیاز کھینچنے والے عناصر کون سے ہیں؟ بیانیہ کی کتنی قسمیں ہیں؟ افسانے کے مصنف، اس کے راوی اور مخفی مصنف میں کیا فرق ہے؟ افسانے میں واقعہ سے ہم کیا مراد لیتے ہیں؟ واقعہ کتنے طرح کے ممکن ہیں؟ پلاٹ کی تعریف کیا ہے اور کیا اس کی روایتی تعریف کے علاوہ کوئی اور تعریف بھی موجود یا ممکن ہے؟ افسانے میں پلاٹ زیادہ اہم ہے یا کردار؟ کیا ان دونوں کے بغیر بھی فکشن کا وجود ممکن ہے؟ وغیرہ، وغیرہ۔ سوال اور بھی بہت ہیں جن پر اب تک کھل کر بحث ہونی باقی ہے۔ اس ضمن میں ممتاز شیریں کا نام نہایت ہی اہم ہے جنھوں نے ''تکنیک کا تنوع'' جیسا معرکتہ الآرا مضمون لکھا، جس میں پہلی مرتبہ افسانے کے فارم اور تکنیک کے فنی نکات زیر بحث آئے۔ انھوں نے افسانے کے تشکیلی عناصر کی واضح نشان دہی کر دی مثلاً افسانے میں پلاٹ، کردار نگاری، منظر کشی، بیانیے کا اظہار اور وقت و ماحول کی وابستگی وغیرہ کی ماہیت کیا ہے اور وہ کس طرح افسانے کی بنت پر اثر انداز ہوتے ہیں اور ایک افسانہ نگار ان مقامات سے کیوں کر نبرد آزما ہوتا ہے، وغیرہ وغیرہ۔

شمس الرحمٰن فاروقی کی کتاب ''افسانے کی حمایت میں'' اپنی اشاعت سے لے کر تا حال موضوع بحث رہی ہے۔ اس کتاب کے حوالے سے اکثر یہ اعتراض کیا گیا ہے کہ فاروقی شاعری کے مقابلے افسانے کو ایک ادنیٰ درجے کی تخلیق سمجھتے ہیں۔ اتنا ہی نہیں بلکہ وہ افسانے کو ناول کے مقابل رکھ کر بھی اس کا قد ناپنے کی کوشش کرتے ہیں اور وہ اس بات کو تسلیم کرنے سے انکار کرتے ہیں کہ صرف افسانے لکھ کر کوئی لکھنے والا عظیم ادیب بن سکتا ہے۔ فاروقی کے ان خیالات نے ایک ایسی فضا پیدا کر دی جس میں انھیں افسانے کا دشمن قرار دے دیا گیا۔ تنقید اور تنقیص کا وہ طوفان برپا ہوا کہ الاماں والحفیظ۔ وارث علوی نے تو فاروقی کے ان مضامین کے جواب میں ایک پوری کتاب ہی لکھ ماری۔ وارث نے فاروقی کو مناظرانہ جواب دینے کی کوشش کی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو افسانے کی شعریات کے بابت وہ بنیادی نوعیت کے اہم اور نہایت ہی اہم سوالات جو فاروقی نے اٹھائے تھے، اس شور نشور کی نذر ہو گئے جسے واقعی ''فکشن کی تنقید کا المیہ'' ہی کہا جا سکتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ وارث اپنی دوسری مختصر کتاب ''جدید افسانہ اور اس کے مسائل'' میں فاروقی کی کم و بیش تائید ہی کرتے نظر آتے ہیں۔ وہ بھی صنف افسانہ کو ناول سے علاحدہ کر کے دیکھنے سے عاجز نظر آتے

ہیں بلکہ جگہ جگہ وہ افسانے کو مات کھاتا ہوا بھی دکھاتے ہیں۔

فن افسانہ نگاری کے اسرار و رموز کو شمس الرحمٰن فاروقی نے جس گہرائی میں جا کر دیکھا ہے، وہ کسی سے ممکن نہ ہو سکا۔ ممکن ہے میری اس بات کو بھی فاروقی سے ''بے جا عقیدت'' کا نام دے دیا جائے (اور اس سے مجھے کوئی فرق بھی نہیں پڑتا)، لیکن میں ''بے جا اختلاف'' کے حق میں بھی نہیں ہوں۔ ایمان کی بات تو یہ ہے کہ تقریباً چالیس سال قبل فاروقی کے اٹھائے گئے سوالات پر فوں فاں تو بہت ہوئے لیکن آج تک ان کا مدلل جواب کسی سے ممکن نہ ہو سکا۔ شاعری اور افسانے کے موازنے پر لوگ کافی تلملائے، کف در دہن ہوئے اور فاروقی کو اس سنگین جرم پر رجم بھی کیا لیکن اسی جرم پر آج تک کسی نے ارسطو کا محاسبہ نہیں کیا، جس نے المیہ کو رزمیہ اور طربیہ پر فوقیت دی۔ دلائل کو صرف دلائل سے کاٹا جا سکتا ہے، بیان بازی سے نہیں۔ فاروقی نے جس طرح افسانے کے بنیادی عناصر مثلاً پلاٹ، تھیم، بیانیہ، کردار، واقعہ، اسلوب، فضا بندی اور افسانے میں راوی کے تفاعل پر تفصیلی گفتگو کی ہے، وہ آج بھی موضوع گفتگو بلکہ محور گفتگو ہیں۔ فاروقی کا یہ دعویٰ اپنی جگہ بجا ہے کہ اگر وہ نقادوں اور افسانہ نگاروں کو مہمیز نہ کرتے تو افسانے کی تنقید اتنی متنوع اور دلچسپ بھی نہ ہوتی جیسی کہ اب ہے۔

اگرچہ سکندر احمد کے زیر نظر طویل مضمون میں فاروقی کے تصورات کا عکس دکھائی دیتا ہے لیکن اول تو یہ کوئی بری بات نہیں ہے کیوں کہ انھوں نے بغیر جواز و دلیل کے کسی بھی شے کو قبول نہیں کیا ہے بلکہ انھیں خاصی صراحت اور تفصیل کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس مضمون کا دوسرا سب سے بڑا اختصاصی پہلو یہ ہے کہ سکندر احمد نے اپنی قائم کردہ تنقیحات کو مختلف افسانوں کی مثالوں سے سمجھایا ہے جس کی توقع ''پلاٹ سمری'' پیش کرنے والے نقادوں سے عبث ہے۔

سکندر احمد نے دہلی یونیورسٹی سے قانون کی تعلیم حاصل کی اور ان دنوں وہ اسٹیٹ بینک آف انڈیا میں اسسٹنٹ جنرل منیجر کی حیثیت سے اپنی خدمات انجام دے رہے ہیں۔ اردو کے بیشتر پروفیسر نقادوں کے برعکس سکندر احمد معاصر اردو تنقید میں اپنے علمی و منطقی طرز استدلال کی بنیاد پر سنجیدہ قارئین کی توجہ اپنی جانب کرنے میں خاصے کامیاب رہے ہیں۔ بطور خاص انھوں نے اردو افسانے کی شعریات کو مستحکم کرنے میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ اس کے علاوہ ان کی دلچسپی علم عروض، صوتیات اور ادبی نظریات میں بھی رہی ہے۔ ان کے کئی مضامین نے اردو کے سنجیدہ ادبی حلقے کو اپنی جانب متوجہ بھی کیا ہے اور ان موضوعات پر از سر نو غور و فکر کی ترغیب بھی دی ہے؛ مثلاً ''اردو صوتیات: اصل کا تناظر'' (مطبوعہ ''جامعہ''، جنوری تا مارچ ۲۰۰۴)، ''ہمزہ (ء) اپنی اصل کے تناظر میں'' (مطبوعہ ''شب خون''، دسمبر ۱۹۹۹)، ''الفاظ کی تذکیر و تانیث'' (مطبوعہ ''جامعہ''، جنوری تا مارچ ۲۰۰۵) کے علاوہ ''قرۃ العینیت'' (مطبوعہ ''ذہن جدید''، دہلی) جیسا تجزیاتی مضمون، جس کے بارے میں نیر مسعود کا کہنا ہے کہ ''اگر یہ مضمون قرۃ العین حیدر کی زندگی میں لکھا جاتا تو انھیں نقادوں سے شکایت نہیں رہتی۔'' سکندر احمد نے مابعد جدیدیت پر بھی جم کر لکھا ہے۔ یہ سکندر احمد ہی ہیں جنھوں نے پہلی بار اردو والوں کو بتایا کہ ژاک دریدا نے رد تشکیل کی پوری تھیوری حسن بن صباح کی عربی

کتاب ''المتونت'' سے اڑائی ہے۔

میں سکندر احمد کے اس مضمون ''افسانے کے قواعد'' (مطبوعہ ''شب خون، ۲۸۸) کو نقد افسانہ کا دوسرا اہم موڑ تصور کرتا ہوں جہاں سے کہانی، متن اور بیانیہ کی ظاہری اور اندرونی ساخت نسبتاً زیادہ واضح اور منطقی نظر آتی ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ گذشتہ کچھ برسوں کے درمیان اردو افسانے پر جو کچھ لکھا گیا، ان میں سے بیشتر تحریروں میں اس مضمون میں شامل مبحث (یا کم از کم مخصوص فنی اصطلاحات) کا بلاحوالہ ذکر ملتا ہے۔ امید ہے کہ قارئین کے لیے یہ طویل مضمون واقعی ایک گراں قدر تحفہ ثابت ہوگا۔

اشعر نجمی

مدیر، سہ ماہی ''اثبات''، ممبئی

افسانے کے قواعد

گوتم بدھ نے فرمایا کہ دس چیزیں انسانی اعمال کو عیوب میں تبدیل کر دیتی ہیں۔ ان میں سے تین کا تعلق جسم سے، چار کا زبان سے اور تین کا دماغ سے ہے۔ جسم سے متعلق برائیاں قتل، چوری اور زنا ہیں۔ زبان سے متعلق برائیاں جھوٹ، غیبت، گالی اور یاوہ گوئی ہیں۔ دماغ سے متعلق برائیاں ہیں لالچ، نفرت اور فریب۔ تمام برائیاں ''خواہش'' کے بطن سے جنم لیتی ہیں۔

مسئلہ یہ ہے کہ ان تمام برائیوں کے بغیر کہانی ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتی۔ کسی ایسی کہانی کا تصور کریں جس میں تمام کردار پابند صوم وصلوٰۃ ہوں اور ان کے تمام اعمال شرعی حدود میں مقید ہوں۔ کہانی کا اسقاط ہو جائے گا۔ تمام برائیوں کو غائب کر دیں تب بھی ان برائیوں کا منبع ''خواہش'' پھن کاڑھے جھوم رہی ہوگی۔ گناہ اور خواہش گناہ ہی کہانیوں کے رفتار افزا ہیں۔

یہ بات تو ہوئی کہانی کی۔ مگر افسانہ کیا ہے؟ افسانوں کے متعلق کچھ لکھنا، سہل ممتنع میں شعر کہنے کے مترادف ہے۔ سہل پسندوں کے لیے شمس الرحمٰن فاروقی نے ''افسانے کی حمایت میں'' لکھ کر وافر آسانیاں مہیا کر دی ہیں۔ مولانا سہا کے قد کے مقابل ایک صاحب نقد Henry James کی نوٹ بک پڑھ کر افسانے کا منصب طے کرتا ہے اور اس خوشگوار نتیجے پر پہنچتا ہے کہ واقعی افسانہ بطور صنف سخن (Genre) بلند مرتبہ پر فائز ہے۔ مگر جب وہ اسے اپنی کتاب میں شامل کرتا ہے تو کتاب کا نام رکھتا ہے ''اردو فکشن...'' اور تضاد یہیں شروع ہوتا ہے۔ مغرب میں فکشن پر جب بھی گفتگو ہوتی ہے تو ''ناول'' سے شروع ہوتی ہے۔ افسانے کے لیے مختصر افسانہ، یعنی Short Story کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔ ہمارا صاحب نقد کتاب کے نام سے ہی اپنے استدلال کی نفی کر دیتا ہے۔ وہ کسی Tabloid سے حوالہ لاتا ہے کہ چونکہ New Yorker میں قرۃ العین حیدر اور منٹو کا ذکر ہے اس لیے افسانہ کی صنفی بلندی عظمت کا اعتراف لازمی ہے۔ اردو میں ثبوت کے لیے ایک Tabloid کا سہارا لینا جسے خود امریکہ میں اعتبار حاصل نہیں اور خوش ہونا کہ انھوں نے ''افسانے کی حمایت میں'' کی نفی کر دی دوسروں کو محظوظ ہونے پر مجبور کر دیتا ہے۔

تاہم کیا کیا جائے، ''افسانے کی حمایت میں'' اپنی اشاعت کے بیس برس بعد بھی افسانے کی حمایتیوں کا حوالۂ آغاز بنا ہوا ہے۔ افسانے پر لکھنا ہے؟ فارمولا بہت آسان ہے۔ ''افسانے کی حمایت میں'' کی رد سے شروع کیجیے۔ کچھ نہ کچھ لکھا ہی جائے گا۔ جب لکھا جائے گا تب پڑھا بھی جائے گا۔ جب پڑھا

جائے گا تو عین ممکن ہے مکالمہ بھی قائم ہو جائے۔ کیا معاملہ واقعی اس قدر آسان ہے؟

دراصل معاملہ یہ ہے کہ افسانے سے متعلق خود مغرب میں سیر حاصل گفتگو کا فقدان ہے۔ Edger Allen Poe نے وحدت تاثر کا نظریہ ۱۸۴۰ کے آس پاس پیش کیا مگر Henry James نے ۱۸۶۴ میں اکیس سال کی عمر میں اس بات پر تاسف کا اظہار کیا کہ فکشن کی کوئی بوطیقا اس وقت تک ترتیب نہیں دی گئی تھی۔ اس نے تو افسانے کو فکشن تسلیم نہ کیا۔ اگر کیا ہوتا تو اپنے شہرۂ آفاق مضمون Art of Fiction میں Short Story کا کوئی نہ کوئی تذکرہ ضرور کرتا' جسے اس نے Walter Beasant کے مقالے کے جواب میں تحریر کیا تھا۔ والٹر بیسنٹ کے مقالے کا نام بھی Art of Fiction ہی تھا جسے اس نے Royal Institution میں پڑھا تھا۔ مگر ''جواب آں غزل'' کی اس قدر شہرت ہوئی کہ لوگ اصل ''غزل'' کو ہی بھول گئے۔ والٹر بیسنٹ کے مقالے کے صرف ان حصوں کو قابل اعتنا سمجھا جاتا ہے جنھیں ہنری جیمس نے مقتبس کیا۔ Edger Allen Poe سے متعلق چند باتیں بہت دلچسپ ہیں۔ اسے افسانے (Short Story) کے موجد سے زیادہ جاسوسی ناول کے رائد (Pioneer) کے طور پر جانا جاتا ہے۔ اور افسانے یعنی Short Story کی حمایت میں اس کا صرف ایک افسانہ، جی ہاں صرف ایک افسانہ Ligeia پیش کیا جاتا ہے، جسے اس نے ۱۸۳۸ میں تحریر کیا تھا۔ Edger Allen Poe کی شہرت کی وجہ اس کی Theory نہیں بلکہ اس کے تحریر کردہ جاسوسی افسانے ہیں، جن میں حسب ذیل بہت مشہور ہوئے:

The Murders in Rue Morque
The Mustery of Marie Roget
The Purlioned Letter
The Gold Bug

علاوہ ازیں، پو کی شہرت اس کی شہرۂ آفاق نظموں سے بھی ہے جن میں The Raven, The Bells وغیرہ مشہور ہوئیں۔ جس شخص کو سب سے زیادہ ''افسانے کی حمایت میں'' نظریہ ساز کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ اس نے خود افسانوں پر کبھی مرکوز اور غائر توجہ کی ہی نہیں، جاسوسی تحریروں پر تکیہ کیا۔

کہانی' افسانہ اور ناول

بات پھر بھی رہ جاتی ہے کہ آیا فکشن ہے کیا؟ کم از کم اردو کی حد تک جب فکشن پر گفتگو ہوتی ہے، اس میں لوک کہانی، افسانہ اور ناول تینوں شامل ہوتے ہیں۔ انگریزی میں افسانے کو Short Story کہتے ہیں مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ کوئی بھی کہانی اگر مختصر ہو تو Short Story ہو جائے گی۔ افسانے میں ایک وحدت تاثر ہوتا ہے مگر اس کا کینوس بہت چھوٹا ہوتا ہے۔ برینڈر میتھیوز Brander Matthews

کے الفاظ میں:

> Often it may be noted, by the way, the short story fulfils the three false unities of French classic drama; it shows one action in one place on on day. A short story deals with a single emotion or series of emotions called forth by a single situation.

افسانے میں وحدت تاثر ہوتی ہے اور افسانہ اپنے آپ میں ایک مکمل، ناشکستہ اکائی ہوتا ہے۔ ناول کو اقساط یا مناظر (Episodes) میں تقسیم کیا جا سکتا ہے لیکن افسانہ کسی ناول کا ایک باب نہیں ہو سکتا کیونکہ اس صورت میں یہ وحدت تاثر کا متحمل نہیں ہو سکتا۔

شفیع جاوید کے افسانے وحدت تاثر کی اعلیٰ ترین مثالیں ہیں۔ وحدت تاثر کا افسانے کی ضخامت سے کوئی تعلق نہیں۔ شفیع جاوید کے افسانے ڈیڑھ صفحے سے لے کر تیس صفحے تک ضخیم ہو سکتے ہیں مگر وحدت تاثر ہمیشہ قائم رہتی ہے۔ ان کا ڈیڑھ صفحے کا افسانہ ہے ''میں وہ'' اس میں وحدت تاثر جون ایلیا کے ایک شعر میں سمیٹا جا سکتا ہے۔

نسلیں گزر رہی ہیں مرے غم سے بے خبر
صدیوں کی شاہ راہ پہ تنہا کھڑا ہوں میں

افسانہ ایک ریلوے پلیٹ فارم سے شروع ہوتا ہے اور اسی پلیٹ فارم پر ختم ہو جاتا ہے۔ کردار بھی ایک ہے ''میں'' جو اپنی ذات میں ازل سے ابد تک کی محرومیاں، کڑواہٹ اور کرب سمیٹے ہوئے ہے۔

بہر حال بات ہو رہی تھی ناول اور افسانے کی۔ افسانے میں یہ خصوصیت بھی ہونی چاہیے کہ پڑھنے کے بعد یہ احساس ہو کہ اگر اسے وسعت دی گئی ہوتی یا کسی بڑے کینوس کا حصہ بنایا گیا تو یہ غارت ہو جاتا۔ بحیثیت مجموعی Lyric اور Epic میں وہی فرق ہے جو افسانے اور ناول میں ہے۔ Lyric میں شاعر ذاتی حیثیت سے اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے۔ اسے Lyrical ذریعۂ اظہار کہا جا سکتا ہے۔ Epic یا رزمیہ ایک طویل منظوم بیانیہ ہوتا ہے جس میں مختلف کرداروں کی کہانیاں تاریخی یا اسطوری پس منظر میں سمیٹی جاتی ہیں۔ تاریخی پس منظر عام طور پر سرسری ہی ہوتا ہے۔ یہاں یہ بتانا غالباً ضروری ہے کہ مذکورہ خیالات Brander Matthews سے مستعار ہیں۔ بعض ناقدین افسانے کی حمایت میں Matthews کو جزوی طور پر مقتبس کرتے ہیں۔ لیکن وہ ناول اور افسانے کے درمیان تکنیکی فرق کی باریکیاں بیان کرتا ہے، افسانے کا صنفی منصب طے نہیں کرتا۔ افسانے کے حوالے سے Katherine Anne Porter کا ایک اقتباس شاید دلچسپی سے خالی نہ ہو۔ یہ اقتباس اس دیباچے کا حصہ ہے جسے Edudora Welty نے کیتھرین این پورٹر کے افسانوں کے مجموعے کے لیے تحریر کیا تھا:

By there is a trap lying just ahead, all short story writer know what it is - the Novel. That novel which every publisher hopes to obtain from every short story writer of any gift at all, and who finally does obtain it, nine out of ten. Already publishers have told her, "Give us first novel and then we will publish your short stories."

یہ دیباچہ ۱۹ اگست ۱۹۴۱ کو تحریر کیا گیا تھا، یعنی مغرب میں افسانوں کی روایت مستحکم ہونے کے بعد، یعنی موپساں، چیخوف، فاکز، منرو (ساکی)، سومرسٹ مام کے بعد۔ کوئی صنف تکنیکی دقت طلبی کی وجہ سے اونچے مرتبے کی خواستگاری نہیں کر سکتی۔ ہوسکتا ہے افسانے تکنیکی ناول کے اعتبار سے زیادہ دقت طلب ہوں (حالانکہ میرا موقف اس کے برعکس ہے) مگر اس بنیاد پر اسے بہتر یا برتر صنف نہیں قرار دیا جاسکتا۔ رباعی اور قطعۂ تاریخ، غزل کے مقابلے میں کئی درجہ زیادہ دقت طلب اصناف ہیں مگر غزل کے سامنے کہاں ٹھہرتے ہیں؟ کلیم الدین احمد نے غزل کو نیم وحشی صنف سخن قرار دینے کے بعد بھی ''اردو شاعری پر ایک نظر'' میں سب سے زیادہ اعتنا غزلوں سے کیا ہے۔

نقدِ افسانہ کی زبوں حالی

افسانہ، صنف کے اعتبار سے بقول بیچکرافٹ (H. O. Beechcraft) ایک Modest Art تو ہے مگر جدید ادب کے حوالے سے ناگزیر ہے۔ کسی بھی زبان کے ادب کی تاریخ اس کے افسانوں کے محاکمے کے بغیر مکمل نہیں کہی جائے گی۔ ''افسانے کی حمایت میں'' میں افسانوں پر سیر حاصل گفتگو ہے اور یہ گفتگو ان لوگوں کے لیے مفید مطلب ہے جو افسانے کی بلند منصبی کے حمایتی ہیں۔ لیکن دراصل اردو میں معروضی مباحث کا فقدان ہے۔ کبھی کبھی کوئی ممتاز شیریں ''تکنیکی تنوع'' لے کر آتی ہیں، کبھی کبھی کوئی فاروقی ''افسانے کی حمایت میں'' لے آتے ہیں۔ مگر غالب اکثریت ''پریم چند کے افسانوں میں سماجی معنویت''، ''اُردو افسانے میں دیہات'' اور ''سعادت حسن منٹو کے نسوانی کردار'' قبیل کے مضامین کی ہے۔ تاہم گوپی چند نارنگ اور وارث علوی نے کوششیں ضرور کی ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے انتظار حسین اور بیدی کے تعلق سے ایسے مضامین قلم بند کیے جن پر مکالمہ قائم ہوسکتا تھا۔ یہ ایک امکان تھا جسے گوپی چند نارنگ نے خود رد کر دیا۔ وارث علوی نے ''بورژوا ژی بورژوا ژی'' میں افسانوں سے متعلق چند مضامین شائع کیے۔ وارث علوی کے ساتھ مسئلہ یہ ہے کہ وہ ''آہنگ'' میں نثر لکھتے ہیں۔ ان کی تنقید اختر الایمان کے قطعہ کی طرح ہے ـ

تھرتھرائی لو کہ اک موج گذر گاہ خیال
پاسبان عقل، بنیاد تمدن، کینہ دار
ہمہمہ بر دوش ایوان شبستان یم بہ یم
سرفروزاں کو وہ معنی سے گریزاں ہرزہ کار

اختر الایمان لکھتے ہیں:

> تقسیم انعامات کے بعد مقابلہ کا اختتام شاعری پر ہوا۔ میں نے وہی بے معنی نظم پڑھ دی جو پچھلے دنوں کہی تھی۔ معنی کو بھول کر سننے والے الفاظ کے آہنگ میں کھو گئے اور خوب واہ واہ کی۔

خوش آہنگ جملے کمزور استدلال کی بیساکھی نہیں بن سکتے۔ زورِ مقدمات اور استدلال پر ہونا چاہیے، زبان خواہ مستعمل الفاظ اور عام بول چال والی ہی کیوں نہ ہو۔ وارث علوی رقم طراز ہیں:

> فن کاری دل وجود کو چیرتی ہے۔ زندگی کے بنیادی المیوں کا عرفان حاصل کرتی ہے۔ دردمندی کے آداب سکھاتی ہے اور ان سوالات کے روبہ رو لا کھڑا کرتی ہے جو مشینوں کی نبض کی دھڑکنوں کو بڑھا دیتے ہیں اور جن سے نظام کائنات خلل پذیر ہوتا ہے۔ (ناول، پلاٹ اور کہانی)

پہلا شعری جملہ اقبال کے شعر کا نثری چربہ ہے ''بال جبریل'' کی پہلی غزل کا شعر ہے ـ

گاہ مری نگاہ تیز چیر گئی دل وجود
گاہ الجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں

اس قسم کے خوش آہنگ جملے تخلیق کو آراستہ کر سکتے ہیں، تنقید کی زبان نہیں بن سکتے۔ تنقید تو دوٹوک زبان مانگتی ہے۔ وارث علوی کے تمام جملے مبہم اور لایعنی ہیں، ''مشینوں کی نبض''؟ کون سی مشین ہے جس میں نبض ہوتی ہے اور وہ کون سے سوال ہیں، فن کاری جن کے روبرو آئے تو ''نظام کائنات'' خلل پذیر ہو جائے؟ جب عام آدمی کا استدلال رخصت ہوتا ہے تو وہ گالی گفتار پر اتر آتا ہے جب ناقد کے پاس کہنے کو کچھ نہیں ہوتا تو وہ خوش آہنگ الفاظ کے سائے میں پناہ لیتا ہے۔

وارث علوی کے تنقیدی مضامین پڑھتے وقت محسوس ہوتا ہے کہ بشیر بدر مشاعرے میں ترنم سے اپنی غزلیں سنا رہے ہیں (واضح رہے کہ بشیر بدر کبھی ایک غزل پر اکتفا نہیں کرتے)۔ مخملی جملے تو کرشن چندر کے افسانوں کا بارِ گراں سنبھال ہی نہ سکے، بودی تنقید کا بوجھ کس طرح سنبھال سکیں گے؟ وارث علوی فرماتے ہیں:

> تعبیر ذہن کا وجدانی عمل ہے۔ (افسانہ کی تشریح: چند مسائل)

عمل کا تعلق تو شعور سے ہوتا ہے۔ وجدان تو شعور کی نفی کرتا ہے۔ یہ ''وجدانی عمل'' کس عمل کا نام ہے؟ وجدانی حرکتیں تو ہوسکتی ہیں، وجدانی عمل ناممکن ہے۔ مزید ملاحظہ ہو:

> اگر افسانہ نقاد کے دل میں نہیں بستا، اگر اس کا ذکر کرتے ہوئے اس کا لہو رقص نہیں کرتا تو وہ افسانہ کی روح تک نہیں پہنچ سکتا۔ (افسانہ کی تشریح: چند مسائل)

وارث علوی نے کئی افسانوں کی تشریح لکھی ہے مگر کسی تشریح میں ان عناصر کی نشان دہی نہیں کی جس کی وجہ سے ان کے لہو کو حال آ گیا ہو۔ وارث علوی پھر فرماتے ہیں:

تعبیر کا تعلق عقل و ذہانت سے ہے جب کہ تنقید کا تعلق دانش مندی سے ہے۔
ذہانت استدلالی فکر اور عقلی دلائل سے کام لیتی ہے جب کہ دانش مندی زندگی اور
ادب دونوں میں تجربات سے قوت حاصل کرتی ہے۔ (افسانہ کی تشریح: چند مسائل)

گویا عقل اور ذہانت بغیر تجربے کے حاصل ہو جاتی ہیں۔ یہاں بھی خوش آہنگی اور مخملی جملوں کی وجہ سے ایک لایعنی بات کہہ دی گئی ہے۔ ترنم کی پٹری پر غزل صرف مشاعروں میں دوڑ سکتی ہے۔ یہاں تو معاملہ تعبیر اور تشریح کی سنگلاخ زمین کا ہے۔ وارث علوی جب پلاٹ کی بات کرتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اپنی آنکھوں میں پٹی باندھ کر بے پلاٹ نما ہاتھی کی شناخت بتا رہے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

...ایک اچھے ناول میں... ناول نگار ان (واقعات) کی ترتیب سے پلاٹ کی تعمیر کرتا
ہے، پلاٹ میں تجسس، تہ داری، پیچیدگی اور تصادم پیدا کرتا ہے... وہ نفسیاتی دروں
بینی کو فلسفیانہ بصیرت ادا کرتا ہے تو ناول میں وہ گہرائی اور گیرائی پیدا ہوتی ہے جو
اسے عظیم لفظ کا مستحق بتاتی ہے۔

''نفسیاتی دروں بینی'' اور ''فلسفیانہ بصیرت'' سے قطع نظر وارث علوی عظیم ناول کے پلاٹ کے چند خصوصیات بتاتے ہیں۔ یعنی:

تجسس، یعنی کیوں؟ کیسے؟ آگے کیا؟
پیچیدگی اور تہ داری، یعنی Complication
تصادم یعنی Conflict

یہ خصوصیات پلاٹ کے بنیادی عناصر ہیں۔ ان کا ناول کی عظمت سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ عناصر ایک حقیر ناول میں بھی ہو سکتے ہیں۔ بیانات (Narratology) کے آمد ناموں میں ان عناصر کا ذکر ہے۔ اگر کہیں پلاٹ ہے تو ان عناصر کا مجموعہ ہے۔ پلاٹ کا تصور بغیر تجسس، تہ داری، پیچیدگی اور تصادم کے ناممکن ہے۔ پلاٹ میں تحلیل (Resolution) بھی ضروری ہے، جن کا ذکر وارث علوی نہیں کرتے۔ بہر حال وارث علوی پلاٹ کے متعلق مزید فرماتے ہیں:

حقیت یہ ہے کہ بہت سے لکھنے والوں کو کہانیاں سوجھتی ہی نہیں اس لیے ان کے
یہاں... پلاٹ کے داؤ پیچ ملتے ہیں۔

یعنی جو پلاٹ ابھی عظیم ناولوں کا موجب تھا وہ اب داؤ پیچ کا ذریعہ بن گیا۔ پلاٹ کے متعلق وارث علوی فرماتے ہیں:

کہانی کو سمجھنا اور بے ساختگی سے پلاٹ میں بدل کر اسے پیچیدہ اور تہ دار ناول کا
روپ دینے کی سب سے اچھی مثال بیدی کا ناولٹ 'ایک چادر میلی سی' ہے۔

واقعتاً وارث علوی کا انداز کسی غائب دماغ پروفیسر کا ہے جو ہر تیسرے جملے کے بعد پوچھتا ہے۔ ''ہاں تو میں کہہ رہا تھا؟'' اور اپنی نفی کر دیتا ہے۔ وارث علوی کبھی کبھی ایک ہی مضمون کے مختلف پیراگراف میں اپنی تردید کرتے رہتے ہیں۔

''ہر ناول ایک نئی کتاب ہے۔'' (ناول، پلاٹ اور کہانی۔ پیراگراف ۱۱)
''ہر ناول دوسرے ناول کے ماڈل پر لکھا جاتا ہے۔'' (ناول، پلاٹ اور کہانی۔ پیراگراف ۱۳)

کبھی کبھی تو وارث علوی صاحب ایک ہی پیراگراف میں خود کو سر کے بل کھڑا کر دیتے ہیں:

''فیض کی غزلوں کے متعلق بھی یہ بات کہہ سکتے ہیں کہ سیاسی لوگوں کے لیے ان میں
سیاسی معنی ہیں اور عام لوگوں کے لیے غزلیہ۔'' (افسانہ کی تشریح۔ پیراگراف ۲۰)
''عام قاری معنی اسی ابہام کی فضا میں دیکھنا پسند کرتا ہے۔ اسے قطعیت پسند نہیں۔''
(افسانہ کی تشریح۔ پیراگراف ۲۰)

کیا ''عام قاری''، ''عام لوگوں'' سے مختلف ہوتا ہے؟

وارث علوی کے تنقیدی مضامین میں جملے غزل کے اشعار کے مانند ہوتے ہیں۔ ایک پیراگراف کا دوسرے پیراگراف سے کوئی ربط نہیں ہوتا۔ کبھی کبھی تو واحد پیراگراف بھی دو لخت اشعار کے نمونے کی طرح ابھرتے ہیں ؎

صد حیف کہ مجنوں کا قدم اٹھ نہیں سکتا
اور دار یہ ہے حضرت منصور کی گردن

افسانے کی تنقید میں سہل پسندی کا یہ عالم ہے کہ مضمون یا کتاب کے حجم کو وسعت دینے کی غرض سے تجزیے کے نام پر افسانوں کا خلاصہ پیش کر دیا جاتا ہے۔ اس علت سے نہ گوپی چند نارنگ بچ سکے نہ وہاب اشرفی۔ معاملہ یہ ہے کہ موضوعاتی اعتبار سے کسی کے افسانوں کا تجزیہ بہت زیادہ پڑھنے کا تقاضا کرتا ہے، اور غور وفکر الگ ہے۔ لہٰذا خلاصے کا شارٹ کٹ کارآمد ہے۔ مضمون یا کتاب کی ضخامت تو بڑھے گی ہی، بہت کم مطالعہ اور اس سے بھی کم غور وفکر سے کام بن جائے گا۔

گوپی چند نارنگ نے راجندر سنگھ بیدی (''بیدی کے فن کے استعاراتی اور اساطیری جڑیں'') اور انتظار حسین (''انتظار حسین چوتھے گھونٹ میں'') پر طویل مضامین قلم بند کیے۔ بیدی پر مضمون میں ''استعاراتی اور اساطیری'' جڑوں کا تجزیہ بہت کم اور افسانوی خلاصے بہت زیادہ ہے۔ چونتیس کتابی صفحات کے مضمون میں ''رحمان کے جوتے''، ''لاجونتی''، ''کوکھ جلی''، ''اغوا''، ''گرہن''، ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کا خلاصہ ہی خلاصہ ہے۔ بقیہ عبارت کا شمار تو حشو و زوائد کے زمرے میں آتا ہے۔

مثال کے طور پر ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کے کم از کم چودہ اقتباسات یا حوالے شامل ہیں جن میں اصل افسانے کی تقریباً ۸۰ سطروں کو من و عن نقل کر دیا گیا ہے۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' والا حصہ گیارہ صفحات پر مشتمل ہے اور ہر صفحے میں تقریباً بیس سطریں ہیں۔ یعنی مضمون کا دو تہائی سے زیادہ حصہ مقتبسات پر مشتمل ہے۔

''گرہن'' میں گوپی چند نارنگ ساس کو راہو اور شوہر کو کیتو کہتے ہیں، مگر بیدی نے شوہر کو راہو لکھا ہے، ملاحظہ ہو:

رسیلا بھی تو شکل سے راہو دکھائی دیتا ہے۔ منا کی پیدائش پر ابھی چالیسواں بھی نہ
نہائی تھی تو آموجود ہوا۔ کیا مجھے بھی اس کا قرضہ دینا ہے۔

''چھوڑ دو''، ''چھوڑ دو'' راہو کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ افسانے کے اختتام پر جب ''چھوڑ دو'' ''چھوڑ دو'' کی گردان ہوتی ہے، وہاں نہ ساس ہے نہ شوہر؛ وہاں تو تھورام ہے جو راہو کیتو کی نمائندگی کر رہا ہے۔ یہ میری ذاتی تعبیر نہیں افسانے کا واقعہ ہے۔ نارنگ کہیں راہو اور کیتو کی نشاندہی میں کچھ الجھاوے میں تو نہیں پڑ گئے؟

وہاب اشرفی نے بھی راجندر سنگھ بیدی پر ایک کتاب لکھی ''راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری، اپنے دکھ مجھے دے دو کی روشنی میں''۔ یہ ۷۸ صفحات پر مشتمل ہے۔ اڑتیس صفحے تک اردو افسانے کی روایت اور راجندر سنگھ بیدی کے حالات زندگی ہیں۔ چونتیس صفحات میں نو افسانوں کا خلاصہ ہے۔ صرف سولہ صفحات میں بیدی پر دو مضامین ہیں۔ ''راجندر سنگھ بیدی کا فنی شعور'' اور ''بیدی کا اسلوب''۔

تو جناب یہ ہے اردو میں افسانے کی تنقید کی حالت۔ میں نے صرف چند ناموں کا احاطہ کیا ہے جو افسانوی تنقید کے اسپیشلسٹ کہے جاتے ہیں۔ گلی گلی میں پھلتی پھولتی تنقید کی دکانوں کو شمار میں لے لوں تو قیامت کی توقع ہے۔ تاہم شمیم حنفی نے نہایت عرق ریزی اور ایمان داری سے انتظار حسین پر لکھا ہے۔ ''جاتری'' پر جو کچھ انھوں نے افسانے کے حوالے سے لکھا ہے، اس سے ان کے مطالعے کا انداز ہوتا ہے۔ انھوں نے شعر اور افسانے کے درمیان باریک فرق کو نمایاں کیا ہے۔ شعر کو انھوں نے دانش کی آفاقیت سے مملو اور وقت کی قید سے آزاد بتایا ہے:

''وہ تمام باتیں جو ہمیں سب سے زیادہ مرغوب اور ہمارے لیے سب سے قیمتی ہیں
انتہائی اچھی زبان میں آج سے پہلے کہی جا چکی ہیں۔''
''ادب کو پرکھنے کا کوئی معیار خالص ادبی نہیں ہوتا۔''
''ادب پیدا کرنے والے سے اگر اس کا فنی اور لسانی شعور چھن جائے تو اس کے
پاس ایک بے رنگ تاریخی دستاویز کے سوا کیا رہ جائے گا۔''

دوٹوک باتیں۔ الفاظ کی بازی گری نہیں۔ آہنگ کی شعبدہ بازی نہیں۔ نہ تو نفسیاتی دروں بینی، نہ ہی ''فلسفیانہ بصیرت''۔ سب سے بڑی بات یہ کہ خلاصوں کا شارٹ کٹ نہیں۔ انتظار حسین کے حوالے سے ٹھوس اور جامع باتیں ہیں۔

احمد ہمیش کی ''کہانی مجھے لکھتی ہے'' افسانے کی بہترین تھیوری مانی جا سکتی ہے۔ آپ اس افسانے کو تین مرتبہ پڑھیں اور یوں پڑھیں کہ افسانہ نہیں، اردو افسانوں کی بیانیات (Narratology) اور تھیوری دونوں کو بیک وقت پڑھ رہے ہیں۔ تیسری قرأت کے بعد معلوم ہوگا کہ احمد ہمیش نے افسانے کے افسانے کو بیان کر دیا ہے۔ پہلے جذبات نگاری کی اہمیت بیان کی گئی ہے۔ افسانے کی منطق ہی الگ ہوتی

ہے۔ کتا ٹماٹر کھا سکتا ہے، افسانے کی رو سے یہ جائز ہے۔ افسانے کی منطق ناممکن کو بھی ممکن بنا سکتی ہے۔ تاہم حقائق کی درستی اگر افسانے کی منطق سے مطابقت نہیں رکھتی تو یہ کمزور افسانے کی ضمانت بن جاتی ہے۔

''کہانی نے پھر مصنف سے کہا۔
''مجھے اس طرح لکھو کہ میں ناممکن بن جاؤں۔''

یہ لکھ کر احمد ہمیش نے ثابت کر دیا کہ سارے افسانے جھوٹے ہوتے ہیں۔ من وعن تو نہیں مگر فاروقی نے تقریباً یہی بات ''لاہور کا ایک واقعہ'' میں کہی ہے۔ کہانی کو دل سے نکلتا دکھا کر ہمیش نے یہ بھی کہا کہ افسانہ نگاری بنیادی طور پر آرٹ ہے، کرافٹ نہیں۔ ''وہ (کہانی) مصنف کے قلب کے مرکزی حصے سے باہر نکل رہی تھی۔'' کہانی کو مصنف سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اسٹرکچرلزم اور پوسٹ اسٹرکچرلزم مصنف کا قتل، دال، مدلول میں الجھاتے رہتے ہیں۔ کہانی اور مصنف لازم وملزوم ہیں:

''میں (کہانی) تم (مصنف) سے الگ نہیں ہوں۔ میں تم میں شامل ہوں۔ بس تم
میں اور مجھ میں نام کا فرق ہے۔''

اس (کہانی) نے مصنف کو چونکایا۔ ''اگر تم میرے بغیر رہ سکتے ہو تو رہ کے دکھاؤ۔'' مصنف اپنی کہانی کے ذریعہ ہر بار یک نئی زندگی جیتا ہے:

''یہ کیسی مجبوری ہے کہ ایک آدمی خدا کی طرف سے ایک بار پیدا ہو مگر ان گنت بار
اسے کہانی پیدا کرتی رہے۔''

مصنف کہانی کے خلاف کچھ نہیں لکھ سکتا ہے۔ وہ کہانی نہیں لکھتا' کہانی اسے لکھتی ہے۔ تخلیقی عمل پر مصنف کی کوئی گرفت نہیں:

''مطلب یہ کہ مصنف صرف بیان کرتا ہے اور میں (یعنی کہانی) بیان کو جنم دیتی
ہوں۔ میں بیان کی ماں ہوں۔''
''اگر تم بیان ہو تو میں کیا ہوں...؟ (مصنف) ''تم خود ایک بیان ہو۔''

میں اس افسانے کی مزید تفصیل میں نہیں جانا چاہتا تاہم یہ تو کہہ ہی سکتا ہوں کہ اگر اردو افسانے کی تھیوری اور بیانیات (Theory and Narratology) کو بیک وقت سمجھنا ہو تو احمد ہمیش کے مذکورہ افسانے کو ضرور پڑھیں، بار بار پڑھیں مگر افسانے کی طرح نہیں۔

کیس اسٹڈی کے طور پر افسانے کے فن اور تکنیک کو سمجھانے کی کوشش دو ہی شخصوں نے کی ہے، شمس الرحمٰن فاروقی اور احمد ہمیش۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ''افسانے کی حمایت میں'' تین حصوں میں لکھا ہے۔ پہلا حصہ ایک خط کی شکل میں ہے، دوسرا حصہ انٹرویو کی شکل میں اور تیسرا، پینل ڈسکشن کی طرح ہے۔ علاوہ ازیں فاروقی نے ''لاہور کا ایک واقعہ'' لکھ کر یہ ثابت کر دیا کہ افسانے کا سچ عام زندگی کے سچ سے مختلف ہوتا ہے۔ احمد ہمیش نے بھی کیس اسٹڈی کا ہی طریقۂ کار اپنایا اور افسانے کے ہی ذریعہ افسانے کا فسانہ پیش کر دیا۔

بعض افسانہ نگار مخصوص حقائق نگاری میں تسامحات کو بلا جواز جائز ٹھہراتے ہیں۔ اگر افسانے کا

جواز حقائق میں تسامحات سے مطابقت نہیں رکھتا تو یہ افسانہ نگار کی تحقیقی کمزوری ہے۔ مثلاً فاروقی کے افسانے ''لاہور کا ایک واقعہ'' کو لیں۔ یہاں فاروقی کو یہ ثابت کرنا ہے کہ تمام افسانے جھوٹ ہوتے ہیں، لہٰذا افسانے میں لاتعداد حقائق نگاری کے تسامحات ہیں لیکن ان میں اور افسانے کے جواز میں کوئی عدم موافقت نہیں۔ اگر کوئی یہ لکھ دے کہ آزادی ۱۹۴۷ میں نہیں بلکہ ۱۹۴۰ میں حاصل ہوئی تھی اور اس بیان کا افسانے کے جواز سے کوئی تعلق نہ ہو تو یہ کمزوری ہے۔ تحقیقی خامی بالعموم فنی خوبی کا نعم البدل نہیں بن سکتی۔

افسانہ : فن کاری یا صناعی

شاعروں کے ساتھ ایک بہت بڑا مسئلہ ہے کہ شاعری کے فنی لوازمات منضبط ہیں۔ عروض و بلاغت میں درک رکھنے والوں کی کمی نہیں۔ نگاہ بھٹکی نہیں کہ حادثہ ہوا۔ کسی بھی رسالے کے مراسلاتی حصے کو دیکھیں، دو چار خطوط ایسے مل ہی جائیں گے جن میں کسی غزل کے فنی اسقام کی نشاندہی کی گئی ہوگی۔ جس طرح عروض و بلاغت سے واقفیت ہی اچھی شاعری کی ضمانت نہیں، اسی طرح موزونی طبع بھی بڑی شاعری کی ضمانت نہیں۔ میر، غالب، ذوق اور مومن تمام شعرا عروض و بلاغت کے عالم تھے۔ مگر فن کاری تو خداداد ہوتی ہے۔ خال خال ہی ایسا ہوتا ہے کہ عمیق مطالعہ اور مشاہدہ بھی بڑی فن کاری کے مظاہر بن کر سامنے آتے ہیں۔

افسانہ نگاروں کو یہ مسئلہ درپیش نہیں۔ عمومی جملے افسانے کو فنی اعتبار سے گرا نہیں سکتے۔ اگر کسی نے یہ لکھ دیا کہ فلاں افسانہ نگار فنی اعتبار سے کمزور ہے تو افسانہ نگار پل پڑے گا کہ ''ثابت کرو''۔ اصل صورت یہ ہے کہ افسانہ نگار فنی لوازمات سے کما حقہ واقف نہیں مگر موزوں طبع ضرور ہے، اعتراض کنندہ بھی عمومی جملوں کا ماہر ہے۔ گفتگو اس لیے بھی ضروری ہے کہ ایک روش سی چل پڑی ہے کہ افسانہ نگار ہی ناقد کا کردار ادا کرے۔ معاملہ یہ ہے کہ بالعموم افسانہ نگار کے پاس کوئی نظریاتی پس منظر نہیں ہوتا۔ افسانہ نگاری کے لیے یہ ضروری بھی نہیں، مگر نقد و نظر کے لیے تو ضروری ہے ہی۔ افسانہ نگار کے پاس تخلیقی ذہن تو ہو سکتا ہے۔ تجزیاتی ذہن بھی ہو یہ لازمی نہیں۔

افسانہ نگار ناقد کی معروضی حیثیت مشتبہ ہے، کیوں کہ اس کی نظر میں تو وہ خود سب سے عظیم افسانہ نگار ہے اور تخلیقی حرکیت کے لیے شاید یہ مغالطہ ضروری بھی ہے۔ افسانہ نگار جب بھی تنقید کے میدان میں قدم رکھے گا، اس کے ذہن میں یہ مفروضہ پہلے سے ہوگا کہ جس افسانہ نگار پر وہ لکھ رہا ہے وہ کمتر درجے کا افسانہ نگار ہے۔ پھر ظاہر ہے کہ تنقید کا پورا تناظر مسخ ہو جائے گا۔ منٹو سا جگر کس افسانہ نگار کے پاس ہے جس نے منٹو سے بیدی کی افسانہ نگاری کی اس قدر تعریف کرالی۔ مزید برآں افسانہ نگار ناقد خود اپنے ہی کو حوالے کا نقطہ مان کر چلتا ہے اور یہی خود مرکزیت اسے لے ڈوبتی ہے۔ آپ کہیں گے کہ منٹو اور محمد حسن عسکری نے بھی تنقیدی مضامین لکھے ہیں۔ جناب بات یہ ہے کہ منٹو ایک ادبی رسالے کا مدیر بھی تھا۔ محمد حسن عسکری ناقد افسانہ نگار ہیں، افسانہ نگار ناقد نہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی تو ایک رسالے کے ایڈیٹر بھی اور ناقد افسانہ نگار بھی ہیں، افسانہ

نگار ناقد نہیں۔ الیٹ کے بارے میں آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس کی حیثیت تو بطور ناقد مستحکم ہے۔ بجا فرمایا، مگر یہ بھی سچ ہے کہ الیٹ کے بارے میں یہ کہا گیا ہے کہ اس کی تنقید اس کی شاعری کا جواز ہے۔ ہمارے افسانہ نگار ناقد صاحبان تنقید کے نام پر خود جوازیت کے شکار تو نہیں؟

میں ایسے افسانہ نگاروں کو جانتا ہوں جو مشہور مورخ رومیلا تھاپر کا نام تک صحیح نہیں لکھ سکتے، جو گفتگو میں یہ دریافت کرتے ہیں کہ ''بوطیقا'' کیا ہوتی ہے اور ''لاتشکیل'' کس چڑیا کا نام ہے۔ مگر وہ لوگ افسانوں پر تبصرہ بھی کرتے ہیں اور دھڑلے سے رومیلا تھاپر کو پرمیلا تھاپر لکھتے ہیں اور یہ بھی لکھتے ہیں فلاں افسانہ مابعد جدید افسانہ ہے۔ ایک صاحب جو خود بڑے کہانی کار ہیں، جب کالم لکھتے ہیں تو فرماتے ہیں کہ فلاں افسانہ نگار کے افسانوں پر اگر بیوقوفی حاوی ہو تو یہ ایک قابل قبول صورت حال ہے۔

لب لباب یہ ہے کہ موزوں طبع افسانہ نگار اچھا افسانہ لکھ سکتا ہے۔ وہ بڑا افسانہ بھی لکھ سکتا ہے۔ اگر وہ فنی لوازمات سے (معروضی طور پر) واقف ہو تو خود احتسابی کی بہتر صورت پیدا ہو سکتی ہے۔ بایں ہمہ کسی افسانے کا پہلا قاری و ناقد تو خود افسانہ نگار ہوتا ہے۔ منٹو اور بیدی افسانے کے فنی لوازمات سے واقف تھے؛ لہٰذا، بہتر اور بڑے افسانہ نگار ثابت ہوئے۔ کرشن چندر اس حد تک واقف نہیں تھے؛ اگر ہوتے تو خود اپنے ڈھیروں افسانوں کو تلف کر دیتے۔ بیدی نے تو افسانے کے عروض تک پر گفتگو کی ہے۔ فنی شعور مختلف زبانوں کے ڈھیروں افسانے پڑھ کر بھی حاصل کیا جا سکتا ہے اور براہ راست تھیوری پڑھ کر بھی۔ لیکن فنی شعور فن کاری کی ضمانت نہیں، فن کو پرکھنے کا ذریعہ البتہ بن سکتا ہے۔ فن کاری کی ضمانت تو تخلیقی کیفیت ہے جس کا تعلق تحت شعور سے ہوتا ہے۔ ہر کس و ناکس افسانہ نگار اور شاعر نہیں بن سکتا۔ صناعی، تخلیقیت کا ظاہر پہلو ہے اور فن کاری اس کا باطنی مظہر ہے۔

افسانے کے عناصر کے متعلق بھی شدید غلط فہمی پائی جاتی ہے۔ سب سے زیادہ پراگندگی ہے، پلاٹ اور تھیم کو موضوع سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ تھیم کو موضوع سے دریافت کیا جاتا ہے۔ یہ افسانے کا موضوع نہیں۔ آخر تھیم ہے کیا؟

جانور کہانی (Fable) کا تھیم اس کا اخلاقی پہلو ہے۔ تمثیل کا تھیم اس کا تربیتی یا تعلیمی پہلو ہے۔ فکشن کا تھیم اس (فکشن) کا زندگی کے تئیں نظریہ اور اس کے کردار کے سلوک و اعمال ہیں۔ فکشن میں تھیم کا مقصد اخلاقیات کا درس وعظ و نصیحت نہیں۔ درحقیقت اسے براہ راست پیش بھی نہیں کیا جاتا۔ یہ قاری کی ذمہ داری ہے کہ وہ کرداروں اور ان کے طرز عمل، گرد و پیش وغیرہ سے تھیم دریافت کرے۔ تھیم افسانے میں مخفی سچائی ہے جسے دریافت کرنے کا کام قاری کو کرنا ہے۔

تھیم کو دریافت کرنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔ علامتوں کی تکرار بھی تھیم کی سمت اشارہ کرتی ہے۔ غیاث احمد گدی کے افسانے ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' میں بار بار ''دوپہر'' اور ''ڈھلان'' کی تکرار ہے۔ باشعور قاری ان تکراروں سے تھیم کو دریافت کر سکتا ہے۔ کبھی کبھی صرف ایک واقعی صرف ایک یا دو الفاظ بھی تھیم کا اشاریہ بن سکتے ہیں۔ جیسے منٹو کے افسانے ''کھول دو'' میں کھڑکی۔ واضح رہے کہ یہاں مکمل جملہ

''کھڑکی کھول دو'' ہے مگر تھیم کا اشاریہ صرف ''کھول دو'' ہے۔

یہ بات یاد رکھنی ضروری ہے کہ تھیم، پلاٹ اور افسانے کی ساخت آپس یں اس طرح مدغم ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ تھیم افسانے کا ایک عنصر ہے، افسانے کی تشریح نہیں۔ تھیم موضوع نہیں بلکہ موضوع میں مخفی وہ حقیقت ہے جسے افسانے کے ذریعہ دریافت کیا جاتا ہے۔

پلاٹ کے متعلق بھی کوئی واضح تصور سامنے نہیں آتا۔ وارث علوی پلاٹ پر گفتگو تو بے تحاشہ کرتے ہیں ''مگر پلاٹ ہے کیا؟''، یہ نہیں بتاتے۔ تھیم اور پلاٹ دونوں انگریزی کے الفاظ ہیں۔ لہٰذا، اردو میں ان کی من مانی تعبیریں نہیں کی جا سکتیں۔ یہ ناممکن ہے کہ انگریزی اور دیگر مغربی زبانوں میں تو پلاٹ اور تھیم کا تصور کچھ اور ہو اور اردو میں کچھ اور۔ ''بیانیہ'' کو بھی اسی زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔ انگریزی کے لفظ narrative کے رائج ہونے پہلے لفظ ''بیانیہ'' اردو لغات میں شامل نہیں تھا۔ نہ تو نوراللغات میں، نہ ہی فرہنگ آصفیہ میں نہ ہی فیروز اللغات میں یہ درج ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں بھی narrative کے مغربی تصور سے مفر نہیں۔ افسانے کے بقیہ عناصر بھی مغرب سے مستعار ہیں۔ افسانوں کے فن اور صناعی پر لکھنے کا شوق سب کو ہے اور افسانہ نگاروں میں تو یہ شوق بڑھتا ہی جا رہا ہے۔ یہ تو ایسی ہی بات ہوئی کہ کوئی نائی استرے سے اپینڈکس نکال لینے کی کوشش کرے۔ آپ عروض و بلاغت کے علم کے بغیر شاعری کے فکری محاسن پر گفتگو نہیں کر سکتے ہیں۔ فنی محاسن اور معائب جاننے کے لیے تو ''درس بلاغت''، ''بحر الفصاحت'' وغیرہ کا مطالعہ اور درک دونوں ضروری ہیں۔ اگر میں تھیم، پلاٹ، بیانیہ وغیرہ کے متعلق کماحقہ لاعلم ہوں تو مجھے افسانہ پر یاوہ گوئی کا کوئی حق نہیں، خواہ افسانہ نگار کی حیثیت سے میں کتنا ہی بلند مرتبہ کیوں نہ ہوں۔

ہمارے یہاں افسانوں پر لکھنے کے لیے بندھے ٹکے فارمولے استعمال ہوتے ہیں۔ پہلے کچھ عمومی گفتگو کی جاتی ہے، اس کے بعد کسی مغربی نظریہ ساز کا ایک طویل حوالہ مقتبس کیا جاتا ہے، خواہ وہ Mary T. McCarthy ہی کیوں نہ ہو جسے انگلستان جیسے نستعلیق ملک کے گھاگ نقادوں میں تو کیا خود امریکہ میں بھی سنجیدگی سے نہیں لیا جاتا۔ ۲۶ مارچ ۲۰۰۰ کے New York Times میں لریسا میک فارکوار (Larissa MacFarquhar) نے لکھا کہ میری میک کارتھی کے آخری زمانے کا فکشن ایسے کرداروں سے بھرا ہوا ہے جو کارٹونی خاکوں کی طرح کی چھچھلی صورت رکھتے ہیں۔ وہ کوشش کرتی تھی دستوئسکی بننے کی، لیکن اس کے کرداروں میں خواہ کتنی ہی چمک دمک کیوں نہ ہو، متانت اور وزن نہ ہوتا تھا۔ میری میک کارتھی کی سوانح نگار فرانسس کیئرنن (Frances Kiernan) نے لکھا ہے کہ میری میک کارتھی کے ناولوں کی دنیا بس میک کارتھی کی دنیا ہے، جسے گاؤں کی کسی بوڑھی گپ باز کی آنکھ سے دیکھا گیا ہو۔

اب اسے کیا کیجیے کہ یہی میری میک کارتھی ہمارے وارث علوی کی نگاہ میں ''عظیم نظریہ ساز'' ہے اور وارث علوی اسے جا بہ جا مقتبس کرنا اپنا مذہبی فریضہ تصور کرتے ہیں۔ بہر حال ایک طویل اقتباس، پھر اس سے بھی طویل تشریح، پھر اس کے بعد بیچارے افسانہ نگار کی باری آتی ہے۔ ''کچھ ادھر سے کچھ ادھر سے'' ہوتا ہے۔ دو چار حوالے، عمومی قسم کے جملے، ایک اور مغربی اقتباس (ذرا مختصر) پھر اختتامیہ۔ گھما پھرا کر یہی

فارمولا آزمایا جاتا ہے۔ میں نام نہیں گنوانا چاہتا ہوں۔ مگر میں نے کم از کم تیس ایسے مضامین دیکھے ہیں جنھیں اسپیشلسٹ ناقدین نے لکھا ہے اور جو اسی فارمولے کی پیداوار ہیں۔ دوسرا چوک نسخہ خلاصوں والا ہے۔ افسانوں کے خلاصے لکھتے جائیے، کہیں کچھ وضاحتیں، کہیں کچھ نکات اور چند حوالے (مغرب سے) اور بس۔

افسانے کی تعبیر و تشریح ایسی ہونی چاہیے کہ نظریے اور مفروضات اس افسانے کے حوالے سے اس قدر واضح اور روشن ہو جائیں کہ ان کا اطلاق دوسرے افسانوں پر بھی ہو سکے۔ مطالعے کے بعد قاری مذکورہ افسانے کو دوبارہ پڑھنے پر مجبور ہو جائے۔ سوال اٹھتا ہے کہ وہ حد بندیاں کیا ہیں، جن کے حوالے سے گفتگو کی جا سکتی ہے۔ بالعموم درج ذیل نکات ہو سکتے ہیں:

بیانیہ: کہانی، پلاٹ
کردار: مرکزی کردار، ذیلی کردار اور سرسری کردار وغیرہ
تھیم: افسانے میں پوشیدہ سچائی
گرد و پیش: افسانہ کا وہ حصہ جس کے بغیر بھی کہانی آگے بڑھ سکے
نقطۂ نظر: افسانے کا تناظر
بیان کنندہ: کہانی کون بیان کر رہا ہے، مصنف خود یا افسانے کا کوئی کردار
علامت: تجرید اور تمثیل کا استعمال اور درج بالا عناصر کو سمیٹنے کا اسلوب

یہ فہرست بڑھائی جا سکتی ہے، مگر اب جو کچھ اضافہ ہوگا اس کی حیثیت درج بالا عناصر کی ذیلی نکات کی ہوگی۔ مثلاً پلاٹ کی مختلف قسمیں، کہانی در کہانی یعنی frame narrative کے امکانات (story within story)۔ اس کا تعلق بھی پلاٹ یا ڈسکورس سے ہی ہے۔ افسانے کی زمانی ترتیب مثلاً جست ماضی (Analepsis-Flash Back)، جست مستقبل (Prolepsis: Fast forward) ان کا تعلق بھی ڈسکورس سے ہے۔ ڈسکورس سے مراد یہ ہے کہ کہانی کے زمانی ترتیب کو (Time Sequence) کو خلل پذیر کر دیا جائے۔ زمانی و مکانی تسلسل (Siegesis)، اس کا براہ راست تعلق ڈسکورس اور گرد و پیش سے ہے۔ تجسس ماضی (Hermeneutic code) یعنی ''کیوں ہوا؟''۔ ''کیا ہوگا'' یعنی تجسس مستقبل (Proairetic code) تجسس کا براہ راست تعلق پلاٹ سے ہے۔ بیان کنندہ، جو کسی ایک حصے کو واضح کرے (Focalier)، یہ افسانے کا ہی ایک کردار ہوتا ہے۔ افسانے کو واقعات کے کہیں درمیان سے شروع کرنا (in media res)۔ یہ موجودہ افسانہ نگاروں کا پسندیدہ طریقۂ کار ہے۔ عام طور سے افسانے میں ایک زمانی ترتیب ہونا لازمی ہے۔ یہ frozen time technique بھی ہو سکتا ہے، Temporal Time بھی ہو سکتا ہے اور Actual Time بھی۔ یہ Spiritual Time بھی ہو سکتا ہے۔ مگر اردو میں قرۃ العین حیدر اور شفیع جاوید وقت منجمد (Frozen Time) تکنیک کا استعمال کرتے ہیں۔ یعنی وقت تو ٹھہرا ہوا ہے مگر کہانی آگے بڑھ رہی ہے۔ میرے خیال میں اس معاملہ میں قرۃ العین حیدر اور شفیع جاوید کو مغربی فکشن نگار پر تقدیم حاصل ہے۔ کیونکہ مغربی بیانیات

میں منجمد وقت کی تکنیک Frozen Time Technique کا تذکرہ نہیں۔

مذکورہ فکری حد بندیوں میں اگر افسانے کو معروضی طور پر پرکھا جائے تو کسی افسانے پر سیر حاصل گفتگو کی جا سکتی ہے۔ صرف تکنیکی گفتگو سے بات نہیں بنے گی۔ ذاتی شعور ضروری ہے۔ لیکن صرف ذاتی شعور سے بھی بات نہیں بنے گی، تکنیکی پس منظر لازمی ہے۔

پلاٹ کی کہانی : کہانی کا پلاٹ

لفظ ''بیانیہ'' کو لیں۔ انگریزی میں اسے Narrative کہتے ہیں۔ یہ مخصوص ہے کہانی سے۔ حالانکہ وضعیاتی اور مابعد وضعیاتی Structuralist and Post-structuralist تھیوری میں اس کا اطلاق سائنس، فلسفہ، نفسیات؛ غرض ہر طرح کے متون پر کرتے ہیں:

> Scientific studies are fictions like novels. The only difference is that they are badly written but then again, so are most of the novels.
> (Pentti Saarikoski)

تاہم اس نظریہ کو ادب میں اب تک قبولیت نہیں بخشی گئی۔ بیانیہ پر گفتگو ابھی کہانی کے حوالے سے ہی ہوتی ہے۔ بیانیہ اور کہانی کے تعلق کو نہایت ہی سہل انداز میں H. Porter Abbott نے بیان کیا ہے:

> Story is an event or sequence of events (the action) and narrative discourse in these events as represented.

یعنی کہانی ایک واقعہ یا واقعات کی ترتیب ہے جس کی پیش کش کو بیانیہ کہا جاتا ہے۔ ایک واقعے کو کئی طرح سے پیش کیا جا سکتا ہے۔ اگر واقعے کو علت و معلول کی شکل میں پیش کیا جائے تو یہ پلاٹ میں تبدیل ہو جائے گا۔

''راجہ مر گیا اور اس کے بعد رانی بھی فوت ہو گئی۔'' یہ کہانی ہوئی۔

''راجہ مر گیا اور فوراً غم سے رانی بھی فوت ہو گئی۔'' یہ پلاٹ ہوا۔ پلاٹ کا درک پلاٹ کی تشکیل کی بنیاد ہے۔ یہ درک طبع زاد بھی ہو سکتا ہے اور اکثر طبع زاد ہی ہوتا ہے۔ کمزور افسانہ نگار ''پلاٹ کیا ہے؟'' سے زیادہ پلاٹ کو زوردار بنانے میں صرف کرتے ہیں۔ پلاٹ زوردار بنے نہ بنے کہانی ضرور بکھر جاتی ہے۔ کہانی کا بکھرنا پلاٹ کی ناکامی نہیں افسانہ نگار کی ناکامی ہے۔ ذکیہ مشہدی کا افسانہ ''نروان'' پلاٹ کی کامیابی کی اعلیٰ درجے کی مثال ہے۔ اشرافیہ طبقے کی ایک عورت وہی کرتی ہے جو اس طبقے میں عام ہے، مگر وہ ایک Page 3 Personality P3P بھی ہے۔ اس عورت کی ڈانس کرتے ہوئے ایک تصویر شائع ہوئی ہے۔ وہ عورت ایک ایسے مرد کے ساتھ ہے جو اس کا شوہر نہیں۔ اس کا شوہر اسے برداشت نہیں کرتا۔ واضح

رہے کہ واقعے سے کوئی پریشانی نہیں، پریشانی تو تصویر کی اشاعت سے ہے۔ P3P کی وضاحت بھی ضروری ہے۔ بڑے شہروں میں اس قبیل کے واقعات اور تصاویر کی اشاعت اخبارات کے تیسرے صفحے پر ہوتی ہے اور ان سے متعلق کرداروں کو Page 3 personality یعنی P3P کہا جاتا ہے۔ بہر حال، وہ عورت Kleptomania کا شکار ہو جاتی ہے اور چمچوں کی چوری میں نروان تلاش کرتی ہے۔

سوسائٹی میگزینوں میں روز اس طرح کے واقعات کا ذکر ہوتا ہے جس کی حیثیت گپ شپ (Gossip) سے زیادہ نہیں ہوتی، مگر ایک کامیاب افسانہ نگار نے پلاٹ کے ذریعے اسے ایک شاندار افسانے میں تبدیل کر دیا۔ عورت کی ذہنی کش مکش قاری کو الجھائے رکھتی ہے۔ قاری کی نظر میں موجودہ صفحے سے زیادہ اہمیت آنے والا صفحہ رکھتا ہے۔ کبھی کبھی تو یہ جانتے ہوئے بھی کہ اب کیا ہوگا، قاری افسانے کو پڑھنے پر مجبور ہوتا ہے۔ یہاں تو اختتامی واقعہ ہی غیر متوقع ہے۔ پلاٹ کی سب سے بڑی کامیابی یہ ہے کہ اختتام پر قاری کو یہ احساس ہوتا ہے کہ ''ایسا ہی ہونا چاہیے تھا۔'' مگر اختتام کے پہلے اس کے ذہن میں دور دور تک یہ نہیں آتا کہ ''ایسا ہوگا۔'' ایک کامیاب افسانے کی پہچان ہے کہ قاری کو لگے کہ گویا کہ یہ ہی بات ہمارے بھی دل میں تھی، مگر اس طرح نہ تھی۔ متوقع، غیر متوقع تسلسل فنی چابکدستی کو بلندی عطا کرتا ہے۔

John Gardner کے مطابق:

> Needless to say, it is always best it predictable comes in some surprising way.

یعنی سب سے عمدہ صورت یہ ہے کہ متوقع بات پیش آئے، لیکن غیر متوقع طور پر۔ تجسس، تہ داری، تصادم اور تحلیل تو ہمات پلاٹ میں مضمر ہیں۔ مگر یہ تو تکنیکی معاملہ ہوا۔ تجسس کو مصنف کس طرح برتے کہ افسانے کا مرتبہ بلند ہو جائے، فنی معاملہ ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ پلاٹ کی حیثیت کردار کے حوالے سے خارجی ہو۔ پلاٹ کی تشکیل تخیل کی سطح پر بھی ممکن ہے۔ ہنری جیمس (Henry James) کے مطابق:

> ... the novel need not limit itself to physical events : A physiological reason is to my imagination an object, adorably pictorial.

اس کی تشریح کرتے ہوئے مارٹن کرائسورتھ Martin Krieswirth لکھتا ہے:

> And traditional plot may be replaced by "subjective adventures", a drama of consciousness. This kind of openness to the novel's format potentialities for inner experience is emphasized in almost all James's critical, theoretical and pragmatic statements.

یعنی ہنری جیمس کے تمام تنقیدی بیانات میں یہ بات مضمر ہے کہ ''داخلی'' مہمات یعنی ''شعور کا ڈراما'' پلاٹ میں ایک طرح کی امکانیت، کہ کچھ بھی طے نہیں کہ بات کدھر کو نکل جائے، یہی ناول سازی کی روح ہے۔ داخلی پلاٹ کی تشکیل میں قرۃ العین حیدر اور شفیع جاوید سے زیادہ عمدہ مظاہر کم از کم میری نظر اور مطالعے میں موجود ہیں۔ ''سیتاہرن'' میں جب سیتا میر چندانی سری لنکا میں کالنی گنگا کے کنارے بیٹھی ہوئی ہے۔ قرۃ العین حیدر نہایت ہی کامیابی کے ساتھ ایک ذیلی پلاٹ کی تشکیل کرتی ہیں۔ جس کی حیثیت سراسر داخلی ہے۔ یہ ذیلی پلاٹ کہانی کے اصل پلاٹ سے بلاواسطہ کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ ملاحظہ ہو:

> رات گہری ہوتی گئی۔ رات جو چندن کے جنگلوں میں آوارہ تھی، لونگ اور الائچی کی جھاڑیوں میں سو رہی تھی۔ رات کینڈی کے مندر کی سیڑھیوں پر بکھرے ہوئے سفید پھولوں میں لپٹی تھی۔ رات کالنی گنگا کے کنارے دریائے گھاس میں سانپ کی طرح سرسرا رہی تھی۔ رات جو تاریک جنگلوں میں چھپے ہوئے ڈچ اور پرتگالی گرجاؤں کی طرح خاموش تھی۔ رات جو ندی کی تہ میں سنگلاخ چٹانوں پر کروٹیں بدل رہی تھی۔ رات جو کینڈی کے شاہی ہاتھیوں کے شاہی مہاوت کی طرح باوقار اور مغرور تھی۔ رات جو مہاویلی گنگا میں نہانے والے ہاتھیوں کی طرح سیاہ فام اور سست رو تھی۔ کینڈی میں ٹارچ لائٹ جلوس نکل رہا ہے۔ بدھ کے دانت کا جلوس، بدھ کا دانت سونے چاندی میں مغرق ہاتھی کے جگمگاتے ہودے کے اندر ہیرے جواہرات کے صندوقچے میں رکھا ہوا ہے۔ گھاس پر لیٹا ہوا بدھ دانت نکوسے ہنس رہا ہے۔ اس نے نقلی دانت لگا رکھے ہیں۔ مہاتما بدھ کے دانت کھانے کے اور ہیں دکھانے کے اور۔

قرۃ العین حیدر کی کامیابی کی انتہا یہ ہے کہ وہ سیتا میر چندانی کے مابعد الطبیعیاتی تجربات و محسوسات کو اصل پلاٹ سے الگ نہیں ہونے دیتیں بلکہ قاری کو بھی اس تجربے میں شرکت کے لیے مجبور کر دیتی ہیں۔

شفیع جاوید کا افسانہ ''وہ میں'' بھی داخلی پلاٹ کی عمدہ مثال ہے۔ بلکہ یہ افسانہ برینڈر میتھیوز کی بیان کردہ شرائط ''واحد کردار، واحد جذبہ، واحد واقعہ'' کی بھی عمدہ مثال ہے۔ میتھیوز کی نظر میں (Short story) کی شناخت یہی ہے۔ شفیع جاوید کے افسانے میں ایک ہی کردار ہے جو ایک ریلوے پلیٹ فارم پر کئی صدیوں پر محیط ایک زندگی جیتا ہے۔ داخلی پلاٹ میں تجسس کا فارمولا نہیں چلے گا۔ یہاں تہ داری تو ہے مگر تجسس، تصادم اور تحلیل نہیں۔ ایک کرب مسلسل ہے جسے افسانہ نگار جی رہا ہے اور اپنے تجربے میں نہایت کامیابی سے باشعور قاری کو شریک کر لیتا ہے۔ ''ذات کی تنہائی'' ایک مخصوص داخلی پلاٹ چاہتی ہے۔ ذات کی تنہائی کو مرکز میں رکھ کر اس تجربے میں قاری کو شریک کر لینا ہی داخلی پلاٹ کی معراج ہے۔ ''ذات کی تنہائی'' پر افسانے لکھنا سب کے بس کی بات نہیں۔ اس دہائی میں کمزور افسانہ نگاروں نے اسے کامیابی کا زینہ

سمجھا۔ عام قاری نے گیہوں اور جو میں تمیز کرنے سے انکار کر دیا۔ آج بھی بیشتر قاری تفنن طبع کے لیے افسانے پڑھتا ہے۔ وہ خالص ادبی رسالے میں بھی گلشن نندہ کی تلاش کرتا ہے اور اگر نہ ملے تو مدیر کو گالیاں دیتا ہوا بھاگ کھڑا ہوتا ہے۔ ایسے افسانہ نگار کو گود لینے کے لیے دوسرے درجے کے ناقدین ہمہ وقت تیار رہتے ہیں، کبھی نئی نسل کی آبیاری کے نام پر کبھی گھٹیا اور فرسودہ ادبی تھیوری کے نام پر۔

چند لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ پلاٹ کی ساخت میں کہانی کے عناصر کو منظم کیا جا سکتا ہے۔

چند لوگوں کے خیال میں پلاٹ ایک غیر ضروری عنصر ہے۔ مشہور ناول و افسانہ نگار ارسلا کے۔ لیگوئن (Ursula K. Leguin) کہتی ہے:

> To my mind, plot is merely a telling of story, by connecting the happenings tightly... Plot is a marvelous device. But it is not superior to story, not even necessary to it.

یعنی پلاٹ بڑی مزے دار شے ہے، لیکن ''کہانی'' سے بڑھ کر نہیں۔ یہاں پلاٹ کی اہمیت سے انکار نہیں، اس کی لازمی حیثیت سے انکار ہے۔ مگر مشہور اسرار و دہشت کے ناول اور افسانے لکھنے والا امریکی فکشن نگار اسٹیفن کنگ (Stephen King) تو کہتا ہے:

> (1) A Plot, I think is the good writer's last resort and dullard's first choice.
>
> (2) Please remember, however, that there is a huge difference between story and plot. Story is honourable and trustworthy; plot is shifty and best kept under house arrest.

خیر چلیے، یہ تو ایک کھلنڈرے پن کی بات ہوئی کہ پلاٹ تو فریبی اور نامعتبر ہے اور کہانی یا story اصل مال ہے۔ لیکن اسٹیفن کنگ تو کہانی یا Story کا بھی منکر ہے۔ وہ کہتا ہے:

> I lean more heavily on intuition, and have been able to do that because my books terd to be based on situation rather than story.

لہٰذا جس شخص کے نزدیک کہانی سے زیادہ وجدان اور الہام اور حالات، موقع محل، معتبر ہوں وہ پلاٹ کی حمایت کیسے کر سکتا ہے؟ پلاٹ کی حمایت تو انتظار حسین بھی نہیں کرتے۔ فرماتے ہیں:

> خیر تو اب اردو افسانہ چوتھے کھونٹ میں ہے اور خرابی سے دوچار ہے۔ اس کے لکھنے کے جو ضابطے بنے تھے، ادب آداب طے ہوئے تھے۔ ملیامیٹ ہو چکے ہیں۔ نہ

پلاٹ، نہ سسپنس، نہ کلائمکس۔ (افسانے میں چوتھا کھونٹ)
کہنے کو تو انتظار حسین بہت کچھ کہتے ہیں، مثلاً:
افسانے میں میرا مسئلہ ظاہر ہونا نہیں ہے، روپوش ہونا ہے۔
(اپنے کردار کے بارے میں)
میرے قارئین میرے دشمن ہیں۔ میں ان کی آنکھوں دانتوں میں چڑھنا نہیں چاہتا۔
لیکن دراصل انتظار حسین نہ کوئی نئی بات کہتے ہیں، نہ نئے سوال اٹھاتے ہیں۔ پلاٹ میں تارے چہارگانہ (تجسس، تصادم، تہ داری اور تحلیل) کا فارمولا تو کب کا فرسودہ ہو چکا ہے، مگر رداب تک نہیں ہوا۔ لوگ اب بھی اسی فارمولے پر پلاٹ کا تانا بانا بن رہے ہیں۔ افسانے میں ظہور اور روپوشی کے متعلق تو ورجینیا وولف (Virginia Woolf) پہلے ہی فرما چکی ہیں:

> Life is not a series of gig lamps, symmetrically arranged, life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding from the beginning of the consciousness to the end. It is not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it my display, with a little mixture of the a lien and external as possible?

یعنی نہ تو زندگی واضح اور روشن راستے کی طرح ہے جس پر ہم چلتے جائیں اور نہ فکشن ہی ایسی کوئی شاہراہ ہے جہاں آغاز اور انجام کی خبر قبل از وقت ہو سکے۔ فکشن نگار کا فرض تو اس ''لامعلوم اور لاحد'' قوت یا روح کو بیان کرنا ہے، وہ بھی اس طرح کہ اس میں ''غیر'' یا ''خارج'' کا عنصر، یعنی فکشن میں پلاٹ اور کردار سازی کی منظّم کرنے والی قوت کے ذریعہ زندگی کو قابل فہم اور منظّم دکھایا جا سکے۔

انتظار حسین کی کہانیاں البیر کامیو، اساطیر، لوک کہانیاں، تصوف وغیرہ سے عبارت ہیں۔ آپ نے انتظار حسین کا افسانہ ''ہم سفر'' ضرور پڑھا ہوگا۔ ایک شخص غلط بس میں سوار ہو گیا اور کہانی اس شخص کے ذہنی رو کے سہارے سے چلتی ہے۔ اب ذرا Virginia Woolf سے متعلق اقتباس ملاحظہ فرمالیں:

> Woolf recounts observing are elderly couple (when she names Mrs. Brown and Mr. Smith) on a train and claims that if Bennet were to write about Mrs. Brown, he would offer

> nothing more than external information about her appearance and surroundings ... ignoring her inner life.
>
> (Fiction : Theory and criticism by Michael Groden)

انتظار حسین کے افسانے ''ہمسفر'' میں ایک شخص بس میں سفر کر رہا ہے اور ''ہمسفر'' اس کی داخلی زندگی کی دھندلی تصویر ہے۔ سفر کا ذریعہ بدل گیا، مسافر کی جنس بدل گئی ہے۔ ورجینیا وولف کی مثال اس لیے اہم ہے کہ اس کے ذریعہ وہ اپنے اور ایک بزرگ فکشن نگار آرنلڈ بینیٹ (Arnold Bennett) کا فرق بیان کرنا چاہتی ہے۔ انتظار حسین تک آتے آتے افسانہ اس قدر بدل چکا ہے کہ اب اس فرق کو واضح کرنے کی ضرورت ہی نہیں۔ اب افسانہ نگار داخلی کوائف کو ہر بار ظاہری تفصیل پر فوقیت دے گا۔ ورجینیا وولف کی مثال اور انتظار حسین کے افسانے میں کسی قدر مماثلت ہے، لیکن اسے حیرت انگیز نہیں کہہ سکتے۔

انتظار حسین بیانیہ کے مخالف نہیں ہیں، جیسا کہ ''ہمسفر'' سے اندازہ ہوتا ہے۔ افسانہ خط مستقیم بیانیہ کی شکل میں سامنے آ سکتا ہے۔ جیسا کہ عام طور سے انتظار حسین کی کہانیوں میں ہوتا ہے۔ اسے زمانی و مکانی تسلسل (Siegesis) بھی کہا جا سکتا ہے۔ کہانی اور پلاٹ کو سمجھنے کا سب سے بہتر ذریعہ روسی ہیئت پسندوں کا تصور ہے۔ وہ بنیادی کہانی کو فابیولا (Fabula) کہتے ہیں اور کہانی کو پیش کرنے کے تنظیم، ترتیب اور تکنیک کو سوژے (Sujet/Synzet) کہتے ہیں۔ ژرار ژینیٹ Gerard Genette انھیں استوار (Histoire) اور رسی (Recit) کہتا ہے۔ ایمیل باں ونیست (Emile Benveniste) استوار اور دسکور (Discours) کہتا ہے۔ سیمور چیٹمین (Seymour Chatman) انھیں کو کہانی (Story) اور ڈسکورس (Discourse) کہتا ہے۔ یہ وہ ''ڈسکورس'' نہیں جو آج بعض صاحبان ادبدا کر ہر جگہ لکھ دیتے ہیں۔ رسی، دسکور، ڈسکورس، سب ایک ہی ہیں۔ آپ انھیں کہانی کی پیش کش کہہ سکتے ہیں۔ لیکن ان میں زمانی ترتیب کا خیال نہیں رکھا جاتا ہے۔

مشتاق احمد یوسفی کی شہرۂ آفاق تخلیق ''آب گم'' ڈسکورس کی اچھی مثال ہے۔ کہانی کا پہلا باب (''دھیرج کا یادگار مشاعرہ'') سب سے اخیر میں آتا ہے۔ اختتامیہ حصہ (''شہر دوقصہ'') اخیر سے ذرا پہلے آتا ہے۔ کہانی شروع ہوتی ہے ایک ایسے کردار سے جو مرکزی کردار نہیں ہے بلکہ مرکزی کردار کا خسر ہے۔ مشتاق احمد یوسفی نے یہ ثابت کر دیا کہ بغیر پلاٹ کے بھی کہانی کا تانا بانا بنایا جا سکتا ہے۔ ان کی کہانی کی گاڑی تجسس نہیں، بلکہ مزاح کے سہارے آگے بڑھتی ہے۔ پلاٹ کے دیگر لوازمات مثلاً تصادم، تہ داری اور تحلیل بھی نہیں اور سب سے بڑی بات یہ کہ سارے واقعات خارجی ہیں، داخلی محسوسات کا سہارا کہیں نہیں۔ اردو فکشن کی بیانیات میں ''آب گم'' ایک اہم موڑ ہے۔ اسے مزاحیاتی ادب کا شاہکار تو سمجھنا ہی چاہیے، ساتھ ہی ساتھ اسے اردو فکشن کی بیانیات میں نقطۂ حوالہ یا reference point بھی سمجھنا چاہیے۔

کہانی اور پلاٹ کا ربط

کہانی اور پلاٹ کے ربط کی تفہیم کے بغیر کہانی اور پلاٹ کے مابین فرق کا ادراک وقت طلب مسئلہ بن سکتا ہے۔ ارسطو کے مطابق حقیقی دنیا سے منتخب واقعات کی تنظیم سے Mythos یعنی ''کہانی'' کی تشکیل کی جاسکتی ہے۔ حقیقی دنیا کے واقعات اور ان کی تنظیم کے درمیان ربط ہی کہانی اور پلاٹ کا ربط ہے۔ کہانی میں عام طور سے ایک واقعے کا ظہور پذیر ہونا ضروری ہے۔ واقعے سے مراد کسی چیز کا ایک حالت سے دوسری حالت میں جانا ہے۔ مختصر ترین کہانیوں کا جائزہ لیں۔

''بلی چوہوں کو چٹ کر گئی۔''

''مینڈک نے تالاب سے باہر چھلانگ لگائی۔''

پہلی صورت میں دو واقعات ظہور پذیر ہو رہے ہیں۔

(۱) بلی کا پیٹ خالی تھا، ایک واقعے کی ظہور پذیری کے بعد بھر گیا۔

(۲) چوہے پہلے موجود ہیں، اب موجود نہیں ہیں۔

دوسری صورت میں ایک ہی واقعہ ظہور پذیر ہو رہا ہے۔

پہلی حالت : مینڈک تالاب کے اندر تھا۔ دوسری حالت : مینڈک تالاب سے باہر ہے۔

درج بالا جملوں کا موازنہ درج ذیل جملے سے کریں۔

''کشمیر کی برف پوش پہاڑیاں روئی کے گالوں کی طرح سفید اور آئینے کی طرح چمک دار تھیں۔''

یہ جملہ ''بیان'' کے زمرے میں آئے گا کیوں کہ کوئی واقعہ ظہور پذیر نہیں ہو رہا ہے۔ کشمیر کی برف پوش پہاڑیاں جس حالت میں موجود تھیں اسی حالت میں موجود ہیں۔

''ایک راجہ تھا۔''

یہ کہانی نہیں ہے۔ کیوں کہ راجہ سکونیاتی (Static) صورت حال میں موجود ہے۔ لیکن اگر ایک اور جملے کا اضافہ کر دیں۔

''ایک راجہ تھا۔ راجہ نے رانی سے شادی کر لی۔''

یہ ایک حرکیاتی (Dynamic) صورت حال ہو گئی۔ ایسی صورت میں دونوں جملے مخلوط شکل میں کہانی شکل میں کہانی کہے جانے کے حق دار ہوں گے۔ سکونیات سے حرکیات تک کا سفر کہانی کی تشکیل کا سفر ہے اور اگر ایسے سفر میں علت اور منطق کا دخل ہو جائے تو کہانی پلاٹ کی شکل میں سامنے آئے گی۔

ایک راجہ تھا۔ اس نے ایک بے حد خوبصورت لڑکی کو دیکھا، اس سے شادی کر لی۔

یہ پلاٹ کی شکل میں کہانی ہوئی کیوں کہ راجہ کی شادی کی وجہ رانی کی خوبصورتی ہے جو اس کہانی کا ایک واقعہ نہیں بلکہ واقعات کا تسلسل ہے۔ واقعات کے تسلسل کے عمل میں کردار کا دخل ہوتا ہے۔

واقعات سے مراد قدرتی اور غیر قدرتی صورت حال کی ظہور پذیری ہے۔ واقعات (Events) کو چند نظریہ سازوں نے اعمال سے علاحدہ شناخت دی ہے۔ واقعات کردار کی دخل اندازی کے بغیر بھی ظہور پذیر ہو سکتے ہیں؛ جیسے سیلاب، زلزلہ۔ لیکن اعمال میں کردار کا شعوری دخل ضروری ہے۔ ایک تیسری شکل حرکات کی ہے جس میں کردار کا دخل تو ہے تاہم یہ دخل غیر شعوری بھی ہو سکتا ہے۔ جیسے جبلی حرکتیں یا مجذوب کا رقص۔

افسانے کا بنیادی مواد (Story Line) بھی پلاٹ کے ذریعے مختلف افسانوی شکلیں اختیار کر سکتا ہے۔

ایک نوجوان لڑکی شادی کرتی ہے۔ شوہر اس سے بدسلوکی کرتا ہے۔ شوہر کی موت ہو جاتی ہے۔ لڑکی اپنے پرانے عاشق سے شادی کر لیتی ہے۔

درج بالا اسٹوری لائن پر متعدد افسانے اور ناول لکھے گئے۔

ایک ناول (Midddle march) (مصنفہ جارج ایلیٹ) میں ڈوروتھیا ایک شخص کا ساباں (Causobon) سے اس کی ذہانت سے متاثر ہو کر شادی کرتی ہے۔ اگرچہ کاساباں ادھیڑ، بدصورت اور خشک مزاج ہے۔ وہ ڈوروتھیا کو اس کی انٹلکچوئل دلچسپیوں میں شرکت کا موقع نہیں دیتا۔ کاساباں قلبی کمزوری اور انٹلکچوئل ناکامی کی وجہ سے موت کا شکار ہو جاتا ہے۔ ڈوروتھیا اب ولیم لیڈسلا (Will Ladislaw) سے، دوستوں سے مرضی کے خلاف شادی کر لیتی ہے جو غریب تو ہے مگر ڈوروتھیا کی جذباتی اور انٹلکچوئل ضرورتوں کے تئیں ہمدردانہ رویہ رکھتا ہے۔ اسی قبیل کی کہانی این برانٹی (Anne Bronte) کے ناول The Tenant of Wildfell Hall میں ہے۔ کہانی کی ہیروئن ہیلن (Helen) آرتھر ہنٹنگڈن (Arthur Huntingdon) سے اس کی خوبصورتی اور جاذبیت سے متاثر ہو کر شادی کر لیتی ہے۔ شادی کے بعد ہیلن کو معلوم ہوتا ہے کہ آرتھر بدکردار ہے اور کثرت سے مے نوشی کا بھی شکار ہے۔ ہیلن اس کی بدسلوکی سے بچنے اور اپنے بچے کو بہتر ماحول فراہم کرنے کی غرض سے اسے چھوڑ جاتی ہے اور اسی وقت لوٹتی ہے، جب اس کا شوہر بستر مرگ پر ہے۔ آرتھر اپنی بداحتیاطیوں کی وجہ سے موت کا شکار ہو جاتا ہے۔ اب ہیلن دوستوں کی صلاح اور اپنی پسند سے مارکھم (Markham) سے شادی کر لیتی ہے۔ بنیادی مواد (Story Line) دونوں کہانیوں میں یکساں ہے۔ مگر پلاٹ کی بازی گری نے انھیں دو مختلف فکشن میں تبدیل کر دیا۔

ایک کہانی میں ایک سے زیادہ پلاٹ لائن ہو سکتے ہیں۔ ایسی کہانیوں میں واقعات، اعمال اور حرکات ایک یا ایک سے زیادہ کرداروں کے مجموعے کے محور کے گرد گھومتے ہیں۔ شوکت صدیقی کے ناول ''خدا کی بستی'' کی بستی میں کئی کردار ہیں اور علاحدہ علاحدہ پلاٹ لائن میں جداگانہ مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ کرشن چندر کے ناول ''شکست'' میں ایک ہی مرکزی کردار ہے اور ایک ہی پلاٹ لائن ہے۔ عام طور پر (ہمیشہ نہیں) افسانے میں پلاٹ لائن مفرد ہوتی ہے اور ناول میں یہ مرکب ہوتی ہے۔ کبھی کبھی ایک پلاٹ لائن میں ایک دوسری پلاٹ لائن مخفی رہتی ہے، جیسے شوکت حیات کے افسانے ''گنبد کے کبوتر'' میں ظاہری

پلاٹ تو ایک اپارٹمنٹ کے باشندوں پر مبنی ایک کہانی ہے مگر مخفی پلاٹ میں فرقہ وارانہ ذہنیت پر مبنی ایک دوسری کہانی ہے۔

کبھی کبھی واقعات، اعمال اور حرکات کی کثرت کے باوجود ان کے درمیان علت و معلول پر مبنی کوئی واضح ربط نہیں ہوتا۔ واقعات، اعمال اور حرکات کے مابین ربط ایک مرکزی کردار کے ذریعے پیدا کیا جا سکتا ہے۔ یہ صرف ایک طریقۂ کار ہے۔ افسانے میں واقعات، اعمال اور حرکات کے مابین تعلق پیدا کرنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔ مثلاً مضحکہ خیز صورت حال کے سلسلے کو ربط پیدا کرنے کے لیے استعمال کر سکتے ہیں۔

ایسی کہانیوں کو لا پلاٹ کہانی کہا جا سکتا ہے۔ مشتاق احمد یوسفی کی تخلیق اس کی واضح مثال ہے۔ پوری کہانی ایک مرکزی کردار بشارت فاروقی کے گرد گھومتی ہے۔ مگر ''آب گم'' کا تنوع اس لحاظ سے بھی قابل ذکر ہے کہ کہانی یا ناول، آپ جو بھی کہہ لیں، اس کی ایک قسط میں مرکزی کردار پوری کہانی کے مرکزی کردار سے الگ ہے۔ ''حویلی'' میں مرکزی کردار کہانی کا مرکزی کردار بشارت نہیں، بلکہ اس کا خسر ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی کہا جا سکتا ہے۔ (''پلاٹ کی کہانی، کہانی کا پلاٹ کے حوالے سے'') کہانی مضحکہ خیز صورت حال کے سہارے آگے بڑھتی ہے۔

گردوپیش اور ماحول: اصل اور فروع کا مسئلہ

افسانہ صرف واقعات کے سہارے نہیں چل سکتا ہے۔ واقعات، جائے وقوع اور دیگر فروعات بھی ضروری ہیں۔ افسانے کی اصل (Core) کیا ہے اور اس کی فروعات (Periphery) کیا ہیں؟ افسانے کی اصل بنیادی افسانوی مواد ہے۔ فروعات کی حیثیت ذیلی مگر ناگزیر ہے۔ افسانے کے ننگے جسم پر فروعات لباس ہیں۔ بغیر جسم کے لباس کی کوئی حیثیت نہیں مگر بغیر لباس بھی جسم کی آزادانہ حیثیت مسلم ہے۔

بہر کیف یہ ممکن نہیں کہ بغیر فروع کے ہی افسانہ آگے بڑھ جائے۔ ایسا نہیں کہ افسانے میں (Core) ہی سب کچھ ہے۔ فروعات کو آپ چاہیں تو انھیں گردوپیش (Settings) بھی کہہ سکتے ہیں۔

افسانے میں صرف یہ ضروری نہیں کہ کیا کہا جا رہا ہے، بلکہ یہ بھی ضروری ہے کہ کیسے کہا جا رہا ہے۔ کہاں واقعات کو طول دیا جا رہا ہے، کہاں فروعات پر زور ہے۔ کہاں بات سرسری ہو رہی ہے۔ کہاں واقعات دہرائے جا رہے ہیں۔ فروعات کی تکرار کیسی ہے۔ کرداروں کے داخلی حالات کو کس طرح پیش کیا جا رہا ہے۔ یہ ساری چیزیں اہم ہیں۔

اچھا فنکار اصل اور فرع میں ایک توازن رکھتا ہے۔ وہ اپنے افسانے کا تانا بانا کچھ اس طرح بنتا ہے کہ فروعات اور اصل ایک دوسرے کے جزو لاینفک بن جاتے ہیں، جسے لوگ جزئیات نگاری کہتے ہیں دراصل وہ فروعات نگاری ہے۔ کامیاب فنکار کے یہاں یا تو فروعات نگاری کم سے کم ہوگی یا ہوگی بھی تو اصل

کے ساتھ کچھ اس طرح گتھی ہوئی ہوگی کہ اصل کا حصہ معلوم ہوگی۔ منٹو کے افسانوں کو پڑھیے تو بات واضح ہو جائے گی۔ منٹو کفایت لفظی پر یقین رکھتے تھے مگر فروعات نگاری انھوں نے بھی بہت خوب کی ہے۔ ''کالی شلوار'' کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> سڑک کی دوسری جانب گودام تھا جو اس کونے سے اس کونے تک پھیلا ہوا تھا۔ داہنے ہاتھ کو لوہے کی چھت کے نیچے بڑی بڑی گانٹھیں پڑی رہتی تھیں اور ہر قسم کے مال و اسباب کے ڈھیر سے لگے رہتے تھے۔ بائیں ہاتھ کو کھلا میدان تھا جس میں بے شمار ریل کی پٹریاں بچھی ہوئی تھیں۔ دھوپ میں لوہے کی پٹریاں چمکتیں تو سلطانہ اپنے ہاتھ کی طرف دیکھتی جن پر نیلی رگیں ریل کی پٹریوں کی طرح ابھری رہتی تھیں۔ اس لمبے اور کھلے میدان میں ہر وقت انجن اور گاڑیاں چلتی رہتیں، کبھی ادھر کبھی ادھر انجنوں کی چھک چھک پھک پھک سدا گونجتی رہتی تھیں۔ صبح سویرے جب وہ اٹھ کر بالکونی میں آتی تو ایک عجیب سماں نظر آتا۔ دھند لکے انجنوں کے منھ سے گاڑھا گاڑھا دھواں نکلتا اور گولے آسمان کی جانب موٹے بھاری آدمیوں کی طرح اٹھتا دکھائی دیتا تھا۔ بھاپ کے بڑے بڑے بادل بھی ایک شور کے ساتھ پٹریوں سے اٹھتے اور آنکھ جھپکنے کی دیر میں ہوا کے اندر گھل مل جاتے تھے۔ پھر بھی کبھی جب وہ کسی گاڑی کے کسی ڈبے کو جسے انجن نے دکھا دے کر چھوڑ دیا ہو، اسے اپنا خیال آتا، وہ سوچتی کہ اسے بھی کسی نے زندگی کی پٹری پر سے دھکا دے کر چھوڑ دیا ہے اور وہ خود بخود جا رہی ہے۔ دوسرے لوگ کانٹے بدل رہے ہیں اور وہ چلی جا رہی ہے۔ نجانے کہاں پھر ایک روز ایسا آئے گا، جب اس دھکے کا زور آہستہ آہستہ ختم ہو جائے گا اور کہیں رک جائے گی۔ کسی ایسے مقام پر جو اس کا دیکھا بھالا نہ ہوگا۔

یہ ہے ایک کفایت شعار افسانہ نگار کی فروعات نگاری۔ اگر آپ اس منظر نگاری کو یوں سمیٹ دیں تو نفس افسانہ پر کوئی اثر نہیں پڑے گا۔

> سلطانہ کے ٹھکانے کے سامنے ریل کی پٹریاں بچھی ہوئی تھیں جنھیں دیکھنے پر اس کی نگاہ اپنے ہاتھوں میں ابھری ہوئی نیلی نیلی رگوں پر ٹھہر جاتی۔ پٹریوں پر آتی جاتی، رکتی، دھکا دے کر چھوڑی دی گئی گاڑیوں کو دیکھ اسے اپنی لایعنی زندگی مزید لایعنی لگنے لگتی۔

افسانے کے ساتھ مسئلہ یہ ہے کہ اسے فروعات نگاری سے فرار نہیں۔ ''کالی شلوار'' میں شنکر کا ذکر دیکھیے:

> سلطانہ نے پہلی بار غور سے شنکر کی طرف دیکھا۔ وہ متوسط قد کا معمولی شکل و صورت

کا آدمی تھا۔ آنکھیں غیر معمولی طور پر صاف اور شفاف تھیں۔ کبھی کبھی ان میں
عجیب قسم کی چمک پیدا ہوتی تھی۔ گٹھیلا اور کسرتی بدن تھا۔ کنپٹی پر بال سفید ہو رہے
تھے۔ خاکستری رنگ کی گرم پتلون پہنے تھا۔ سفید قمیص تھی جس کا کالر گردن پر سے اوپر
کی طرف اٹھا ہوا تھا۔

اگر شنکر متوسط قد کا نہ ہوتا، اس کی شکل معمولی نہ ہوتی، آنکھیں چمکتی ہوئی نہ ہوکر چندھیائی ہوئی ہوتیں، بدن ڈھیلا ڈھالا ہوتا وغیرہ وغیرہ، تب بھی نفس افسانہ پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ افسانے میں شنکر کا مزاج، فطرت اور جبلت فوکس میں ہیں۔ اس کے ظاہر کا اس کے باطن سے کوئی تعلق نہیں، کم از کم افسانے کی نفس کے حوالے سے۔ قمیص کا کالر کھڑا رہے یا گرا کیا فرق پڑتا ہے؟ غرض یہ کہ کفایت شعار افسانہ نگار بھی فروعات نگاری سے بچ نہیں سکتے۔ اگر افسانوں سے فروعات کو نکال دیں تو بیشتر افسانے منی کہانیوں میں تبدیل ہو جائیں گے۔

فروعات غیر ضروری نہیں ہیں۔ ان کے معتدل استعمال سے افسانہ زیادہ چست درست ہو جاتا ہے۔ منٹو نے بھی معتدل استعمال کیا ہے۔

کامیاب اور معتدل فروعات نگاری کے سبب منٹو اور انور سجاد کے افسانے زیادہ چست اور درست ہیں۔ سوال یہ اٹھتا ہے کہ افسانے کی اصل (core) اور فروعات میں فرق کیسے آ جائے۔ اصل کی شناخت کیا ہے؟ فروعات کی پہچان کیا ہے؟

افسانے کے کچھ حصے وہ ہوتے ہیں جو پلاٹ یا ڈسکورس کو آگے بڑھانے میں معاون ہوتے ہیں اور کچھ حصے ایسے ہوتے ہیں جن میں زمانی تسلسل موقوف ہو جاتا ہے۔ یہ وقت real time بھی ہو سکتا ہے، actual time بھی ہو سکتا ہے اور spiritual time بھی۔ فروعات نگاری سے افسانے کی ضخامت تو بڑھتی ہے مگر افسانہ مزید آگے نہیں بڑھتا۔ یہ انحراف (Digression) بھی ہو سکتا ہے اور منظر نگاری بھی۔ فروعات فلسفیانہ مباحث بھی ہو سکتے ہیں اور کسی حکایت کا سبق بھی۔ مگر معاملہ وہاں پھنستا ہے جہاں بیان (description) شروع ہوتا ہے۔ واضح رہے اس بیان کا براہ راست تعلق بیانیہ (Narrative) سے نہیں۔ طویل بیانات کے اوپر اگر جست لگا دی جائے تب بھی افسانے کا سرا ہاتھ سے نہیں چھوٹتا۔ تاہم کردار اور گرد و پیش کی شناخت بغیر بیان (Description) کے ممکن نہیں۔ بیانیہ کا صرف یہ مقصد نہیں کہ صرف ایک واقعاتی تسلسل کا تعین کرے۔ اس کا مقصد یہ بھی ہے کہ یہ اس دنیا کی سیر کرائے جہاں متعلقہ واقعات ظہور پذیر ہو رہے ہیں۔ ایسی صورت میں بیانیہ کے جسم سے بیان کے عضو کو الگ نہیں کیا جا سکتا۔

کامیاب افسانوں میں اصل اور فروع کے درمیان خط فاصل دھندلی ہو جاتی ہے۔ مگر ایسی فنی چابکدستی کی مثالیں خال خال ہی ملتی ہیں۔ بیدی اس فن کے بادشاہ ہیں۔ ملاحظہ ہو:

میں جہاں ڈائک پر کھڑا ہوں یہاں سے نظارہ بہت خوبصورت ہے۔ یہ گدلی گنگا و

نیلی جمنا اور بیچ میں کہیں سرسوتی ہے جو آج تک نظر نہیں آئی۔ ہمان تینوں دریاؤں کو
تربیٹی کہتے ہیں اور جی میں آئے تو سنگم بھی کہہ ڈالتے ہیں۔ موڈ موڈ کی بات ہے۔
(حجام الہ آباد کے)

''موڈ موڈ کی بات'' افسانے کی فروع کو اصل سے مدغم کر دیتا ہے۔ کیوں کہ ''موڈ موڈ کی بات'' کے فوراً بعد افسانے کا واقعاتی تسلسل از سرنو شروع ہو جاتا ہے مگر بیدی کے یہاں خواہ مخواہ کی فروعات نگاری بھی ہے:

میرے ویجی ٹیرین ہونے کی وجہ سے وہ ہمیشہ مجھے جل توری ہی پکارتا ہے اور میں
بھی نہیں بتاتا کہ جل توری اصل میں مچھلی کو کہتے ہیں جو مانس سے بنی ہوتی ہے۔
اگر رو ہو اور کتلا ہو تو اس میں پھر نام کے لیے ہڈی ہوتی ہے۔ اور اگر کہیں میری
طرح ٹراؤٹ ہو تو ریڑھ کی ہڈی ہوتی ہی نہیں۔

کرشن چندر فروعات کے غلام ہیں۔ ان کی بیشتر کہانیوں میں اصل تو ہوتی ہی نہیں صرف فروعات ہی فروعات ہوتی ہیں۔ چند ایک افسانوں اور ''شکست''، ''ایک گدھے کی سرگذشت'' وغیرہ کو چھوڑ دیں تو ان کے یہاں فاسٹ فوڈ کا سماں ہے، پکایا اور پیش کر دیا۔ جس طرح پروفیشنل باورچی ایک ''شاہ سالن'' Master Gravy تیار رکھتا ہے اور اس میں سبزی یا گوشت کو ڈال کر ہر بار ایک نئی ڈش پیش کر دیتا ہے، اس طرح کرشن چندر کے پاس سالن کی چند قسمیں تھیں۔ کلب کا ماحول جسے انھوں نے ''بور بن کلب'' اور ''آدھا راستہ'' میں استعمال کیا، ساحل اور ٹھاٹھیں مارتا سمندر اور ان سب سے بڑھ کر کشمیر کا حسن ان کے شاہ سالن ہیں۔

''بالکونی'' کرشن چندر کا شہرۂ آفاق افسانہ ہے۔ لیکن افسانہ تو بیانہ ہے، اصل مقصد قارئین کو گل مرگ کی برف پوش پہاڑیوں کی سیر کرانا ہے۔ اگر وہ ہوٹل گل مرگ میں نہ ہوکر کسی ساحل کے کنارے ہوتا تو نفس افسانہ پر کوئی فرق نہ پڑتا اور اگر بالکونی کے عین مقابل ایک نالا ہی بہہ رہا ہوتا تو بھی اصل افسانے میں کوئی خلل نہ پیدا ہوتا۔ فروعات نگاری سے فرار نہیں مگر کب، کہاں اور کتنا، یہ فنکاری کی طلب ہے۔ اگر طلب سے زیادہ رسد ہو تو اقتصادیات کے اصول کے مطابق افسانے کا نرخ تو گرنا ہی گرنا ہے۔ اگر اصل اور فروعات کا نقشہ پیش کیا جائے تو یہ صورت ابھرے گی:

اصل	اصل	اصل
فروعات	فروعات	فروعات
بیدی	کرشن چندر	منٹو اور احمد سجاد

یہاں شفیع جاوید کا مطالعہ بہت مفید مطلب ہے، کہ ان کے یہاں اکثر اصل اور فروع کا فرق مٹ جاتا ہے۔ یا تو پورا افسانہ ہی اصل (core) ہے یا فروع ہے۔ جیسے ''رات'، شہر اور میں'' ایک دنیا ہے جس کی سیر ہو رہی ہے۔ یہ دنیا بیک وقت مادی بھی ہے اور مابعد الطبیعیات بھی۔ محسوس ہی نہیں ہوتا کہ کہاں

اصل ختم ہو رہی ہے اور فروع شروع ہو رہا ہے۔ ان کے افسانوں میں اصل اور فروع کو درج ذیل نقشے میں سمیٹا جا سکتا ہے:

اصل
+
فروع

افسانے میں اصل اور فروع کا خلط کچھ اس طرح ہونا چاہیے کہ پورا افسانہ ایک عضویاتی تکمیل (Organic Whole) کی شکل میں سامنے آئے، گویا کسی حصے پر ضرب پڑے تو پورا افسانہ جھنجھلا اٹھے۔ افسانہ ایک محراب کی طرح ہونا چاہیے۔ جس میں ہر پتھر ڈاٹ کا پتھر ہو۔ اگر ایک پتھر بھی ہٹایا تو سارا محراب گر جائے۔ یہ ایک مثالی تصور ہے۔ ایسا افسانہ آج تک نہیں لکھا گیا۔ تاہم کامیاب کوششیں ضرور ہوئی ہیں۔ منٹو اور سجاد کے بعض افسانے اس مثالی افسانے کے نزدیک ضرور پہنچ جاتے ہیں، کیوں کہ ان دونوں کے یہاں فروعات کا استعمال بہت کم ہے۔ بیدی چونکہ فروعات کا استعمال بہت زیادہ کرتے ہیں؛ اس لیے کہیں کہیں ٹھوکر بھی کھاتے ہیں۔ کرشن چندر کے یہاں اصل کی حیثیت ذیلی ہو جاتی ہے اور اکثر افسانوں پر فروعات ہی حاوی رہتے ہیں۔ انتظار حسین بھی ضمیات اور لوک کتھاؤں پر انحصار کرتے ہیں جن میں اختصار ضروری ہے مگر ضخامت کے لیے انھیں بھی فروعات کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ انتظار حسین کے افسانے اکثر یا تو Fable کی شکل میں سامنے آتے ہیں یا Parable کی شکل میں، دونوں صورتوں میں کوئی سبق یا اخلاقی تصور مخفی رہتا ہے (واضح رہے سبق منفی بھی ہو سکتا ہے اور اخلاقی تصور غیر اخلاقی بھی ہو سکتا ہے)۔

انتظار حسین سبق اور اخلاقیات کو ہی بنیادی افسانوی مواد میں تبدیل کر دیتے ہیں اور اصل افسانہ پورے متن سے خارج ہو جاتا ہے۔ ''زرد کتا''، ''کشف المحجوب'' یا ''فوائد الفواد'' کا ایک باب تو ہو سکتا ہے مگر اسے افسانے کے زمرے میں شامل کرنا ذرا مشکل ہے۔

کبھی کبھی فروعات نگاری ضروری بھی ہو جاتی ہے۔ قاری افسانے سے تب تک وابستہ محسوس نہیں کر سکتا جب تک کہ اسے ایک دنیا کی سیر نہ کرائی جائے، جہاں واقعات ظہور پذیر ہو رہے ہیں۔ ولیم فاکنر اپنے فکشن A Rose for Emily میں ایک گھر کی تفصیلات بیان کرتا ہے جس میں ایملی کا قیام ہے۔ اس بیان سے مسیسپی (Mississippi) شہر کی انحطاط پذیری کا اندازہ بخوبی ہو جاتا ہے۔ یہ انحطاط پذیر خانہ جنگی کی وجہ سے پیدا شدہ صورت حال ہے۔ اور ایملی اسی تبدیلی سے نبرد آزما ہے۔

فاکنر نے یہاں فروعات پر مبنی تحریر لکھی ہے، لیکن بعد ازاں قاری خود مذکورہ گھر میں خود داخل ہو جاتا ہے اور ایک مخصوص کمرے میں پہنچ جاتا ہے۔ وہ گرد و پیش اور ماحول، جائے وقوع کے تغیر پذیر اقدار، معیار، افکار اور رجحانات سے کما حقہ واقف ہو جاتا ہے۔ کامیاب فروعات نگاری معنی کو جہت تو عطا کرتی ہی ہے، ساتھ ساتھ ایسے مقامات پر کردار، پلاٹ اور تھیم کے عاکسہ (Reflector) کا بھی کام کرتا ہے۔

برسبیل تذکرہ Authur Halicy کے ناول Airport اور Hotel کو لیں۔ آپ کو ایئرپورٹ اور ہوٹل کی باریک ترین تفصیلات سے واقفیت ہو جائے گی۔ کبھی کبھی افسانہ نگار نہایت کامیابی سے بعد مکان کو بعد زمان میں مدغم کر دیتا ہے، جیسے انتظار حسین۔

ہنری جیمس کے مطابق اچھے فکشن کی ایک شناخت یہ بھی ہے کہ پڑھتے ہوئے قاری کو ایسا محسوس ہو کہ وہ پڑھ نہیں رہا ہے، بلکہ دیکھ رہا ہے۔ کامیاب فروعات نگاری قاری کو افسانے کی دنیا کی سیر کرانے میں معاون ہو سکتی ہے۔ کرشن چندر نے ''شکست'' میں قارئین کو کہانی کی دنیا یا گرد و پیش (Settings) کی سیر کرانے میں کامیابی حاصل کی۔ تاہم بعد کے ناولوں اور افسانوں میں انھوں نے اس فارمولے کو اس قدر دہرایا کہ وہ Type ہو کر رہ گئے۔ بسا اوقات افسانہ نگاری گم ہو گئی اور فروعات نگاری باقی رہ گئی۔

بیانیات کا تناظر

جیسا کہ پہلے بھی کہا جا چکا ہے۔ بیانیہ، کہانی کا مظہر ہے۔ دوسرے لفظوں میں کہانی کو قاری یا سامع یا تماش بین جس شکل میں دیکھتا، پڑھتا یا سنتا ہے وہی بیانیہ ہے۔ سوال یہ ہے کہ افسانے کی افہام و تفہیم میں بیانیات کا ذکر کیوں ہو؟ اس کے کئی وجوہات ہو سکتے ہیں۔ چند اہم وجوہات درج ذیل ہیں:

(۱) بیانیات کا تناظر افسانے کے معروضی جائزے میں معاون ہوتا ہے۔

(۲) افسانے کی تعبیر و تشریح میں بیانیات کی مدد ناگزیر ہے۔

(۳) افسانے کے کرداروں کی نفسیات، روح اور گرد و پیش کے فلسفیانہ پس منظر تک رسائی میں بیانیات معاون ہو سکتی ہے۔ تاہم یہ وضاحت ضروری ہے کہ فلسفیانہ پس منظر اور نفسیاتی دروں بینی بیانیات کے موضوع نہیں۔ بیانیات کی مدد کے بغیر بھی ان کے سراغ تک رسائی ممکن ہے۔

انگریزی میں بیانیات کو (Narratology) کہتے ہیں۔ اس اصطلاح کو سب سے پہلے زدیتان تادارف (Tzeten Todorov) نے اپنی کتاب ''ڈی کیمیران کی گرامر'' Grammar of Decameron میں استعمال کیا۔ چونکہ کتاب فرانسیسی میں ہے، لہٰذا زدیتان تادارف نے فرانسیسی میں Narratologie کا لفظ لکھا۔ یہ کتاب ۱۹۶۹ میں شائع ہوئی۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ بیانیہ کے بارے میں نظری چھان بین پہلے نہیں تھی۔ بے شک تھی، لیکن اس اصطلاح کے وجود میں آنے سے اب یہ ایک آزاد علومیہ بن گئی۔ بیانیات کے ذریعے یہ پتہ لگایا جاتا ہے کہ کن معنوں میں ایک بیانیہ دوسرے بیانیہ سے مختلف یا مماثل ہے۔ بیانیات مخصوص از بیانیہ (Narrative-specific) اصول بھی وضع کرتی ہے، جن کا مقصد بیانیہ کی پہچان متعین کرنا اور اس کے ان عناصر کا تجزیہ کرنا ہے جو اور اصناف میں نہیں ہیں۔ بیانیات کا علم افسانے کے تجزیے کے لیے سائنسی اوزار کا کام کر سکتا ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ بیانیات کا تعلق صرف تحریری افسانے سے ہی ہے۔ کہانی فلم یا فوٹو یا مصوری کے

ذریعے کہی جارہی ہو، یا تقریری داستان گوئی ہورہی ہو، تمام صورتوں میں بیانیات کے سہارے بیانیہ کا تجزیہ ہوسکتا ہے۔

بیانیات کی تھیوری کے شروعاتی دور میں رجحان یہ تھا کہ بیانیہ جس شکل میں سامنے آئے، اسی شکل میں ہی اس کا تجزیہ کرنا ہے۔ مثلاً کہانی (ماحول اور گردو پیش سے قطع نظر) واقعات کی ایک تاریخ وار ترتیب ہے جسے افسانے میں تاریخی ترتیب کے خلاف بھی پیش کیا جاسکتا ہے۔ ماہر بیانیات صرف پیشکش کا تجزیہ کرتا تھا۔ اسے پیشکش کے طریقۂ کار سے کوئی سروکار نہ تھا۔ مگر جدید ماہرین جن میں جیرلڈ پرنس (Gerald Prince) کو رائد کہا جاسکتا ہے، افسانے کے طریق وجود کو بھی تجزیاتی دائرے میں داخل کر لیتے ہیں۔

بیانیات کے اعتبار سے کردار کی کئی قسمیں ہوسکتی ہیں۔ وقار عظیم نے ای۔ ایم فارسٹر کے تتبع میں ''یک رخے'' کردار flat character اور ''ہمہ رخ'' round character کا تصور دیا تھا۔ ولادیمیر پراپ (Viladimir Propp) نے روسی لوک کہانیوں پر مبنی اپنی تھیوری یعنی Marphology of the Folktale میں کرداروں کی آٹھ قسمیں گنوادیں۔ لیکن کوئی ضروری نہیں کہ آپ دو یا آٹھ قسموں پر مصر ہوں۔ اردو افسانوں میں کرداروں پر مبنی کامیاب افسانے منٹو اور بیدی سے زیادہ کسی نے نہیں لکھے۔ آپ اگر چاہیں تو منٹو اور بیدی کے افسانوں کو سامنے رکھ کر اردو افسانوں کی قسموں کا تعین کر سکتے ہیں۔ نظریہ چاہے کتنا ہی ٹھوس کیوں نہ ہو، اطلاق کے بغیر اندھی لالٹین کی طرح ہے۔ تھیوری تو صرف راستہ دکھاتی ہے، اس سے راستے پر چلنا ہے اطلاق کرنے والوں کو۔

کلود بریموں (Claude Bremond) کے مطابق افسانہ Vartuality سے شروع ہوتا ہے۔ اس سے اس کی مراد یہ ہے کہ حقیقت کی ایسی نمائندگی جس کے بارے میں ہم جانتے ہوں کہ یہ نمائندگی ہے لیکن وہ اصل کے بالکل مطابق ہے، جیسے کسی عمارت کا سہ سمتی ماڈل۔ افسانے میں اس کی مثال کے لیے شوکت حیات کے افسانے ''گنبد کے کبوتر'' کو لیں۔ ایک اپارٹمنٹ میں ایک سانپ نکل آتا ہے۔ افسانے میں شوکت لگاتار یہ تاثر دیتے ہیں کہ بچوں میں بھی بالغ برائیاں سرایت کرگئی ہیں۔ بچوں کا سانپ سے سامنا ہوتا ہے۔ اب دو ہی صورتیں ممکن ہیں۔ یا تو بچے سانپ کو مار ڈالیں، یا سانپ بھاگ جائے۔ مگر ان دونوں صورتوں میں کہانی کا تھیم بکھر جائے گا۔ ہوتا یہ ہے کہ بچے سانپ سے کھیلنے لگتے ہیں۔ اردو افسانے میں سانپ ہمیشہ سے برائی کی علامت رہا ہے۔ یعنی بچوں نے برائی کو گلے لگالیا۔ اس طرح Virtuality تبدیل ہوگئی Actuality میں۔

بیانیات میں کہانی اور متن، افسانے سے اس کے تعلق اور ان کے محرکات پر گفتگو کی جاسکتی ہے۔ بیانیاتی اطلاعات (Narrative Information) اور بیانیہ میں درج کردہ واقعات میں منظر اور پس منظر کی مناسبت پر بھی گفتگو بیانیات میں ہوتی ہے۔ کرشن چندر کا ایک ناول ہے ''بور بن کلب''، اس کے ایک باب میں کشتی رانی کا ایک مقابلہ ہے۔ مرکزی کردار (جسے بیانیاتی اصطلاح میں Protagonist کہتے ہیں) ایک نہایت ہی گھاگھ قسم کا عورت خور ہے۔ وہ ایسی عورت کو پارٹنر چنتا ہے جسے وہ پٹانا چاہتا ہے۔ وہ

عورت کشتی رانی کی باریکیوں سے قطعی لاعلم ہے۔ اس جگہ کرشن چندر کی بیانیاتی چابکدستی عروج پر ہے۔ مذکورہ عورت پر دھونس جمانے کے لیے وہ اسے کشتی رانی کی باریکیوں سے واقف کراتا ہے۔ کرشن چندر نے بیانیاتی اطلاع (Narrative Information) کے لیے بے حد مناسب Narratological Instance یعنی بیانیاتی موقعے کا استعمال کیا ہے۔

بیانیات ترسیل اور ابلاغ کے مسائل پر بھی گفتگو کرتی ہے۔ مختلف نقادوں نے واقعاتی ترتیب، واقعات کی رفتار اور سست روی، کس کردار کے ذریعے بات کہی جارہی ہے یا واقعہ بیان کیا جارہا ہے (Focalization)، واقعات کی تکرار، کرداروں کی گویائی اور فکری نہج پر گفتگو کی ہے۔ مذکورہ عناصر کو پیش نظر رکھیں تو افسانے میں ترسیل اور ابلاغ کے مسئلے اگر حل نہیں ہوسکتے تو روشن ضرور ہوسکتے ہیں۔

ہم کسی بیانیہ کے Minimal Sotry Constituent (قلیل ترین لازمی اجزا) کا تعین بھی کرسکتے ہیں۔ بیانیہ کے واقعات کی سہل ترتیب نو اس کے قلیل ترین لازمی اجزا کی نشاندہی میں معاون ہوسکتی ہے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ بیانیے کا آخری واقعہ اس کے اولین واقعے کی جزوی تکرار بھی کرتا ہے۔ اس سے بھی ہم قلیل ترین اجزا کو پہچان سکتے ہیں کہ بیانیے پر جو باتیں بتائی گئی ہیں ان کی مختصر ترین اکائی اتنی ہے۔ اگر واقعاتی ترتیب پیچیدہ ہو تب بھی اسے سہل واقعاتی ترتیب میں توڑا جاسکتا ہے۔ انتظار حسین کی کہانی ''زرد کتا'' میں واقعاتی ترتیب الجھی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ تاہم اگر اس کے ہر پیراگراف کو جملوں میں توڑ کر پڑھا جائے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ کہیں کوئی الجھاؤ نہیں۔ قلیل ترین لازمی اجزا پر کچھ گفتگو ''اصل اور فروع کا مسئلہ'' میں بھی ہم پیش کرچکے ہیں۔ یہاں اس پر مزید بحث کی چنداں ضرورت نہیں۔

بیانیات کے ذریعے ایک ایسا نحوی نظام بھی مرتب ہوسکتا ہے جو مخصوص بہ افسانہ (Fiction specific) ہو۔ اس خیال کو سب سے پہلے تادارف نے پیش کیا تھا۔ تادارف کے مطابق کردار کو افسانوں کے 'اسم'، کرداروں کے اعمال کو 'فعل' اور کرداروں کی خصوصیات کو 'صفت' کی شکل میں تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔ معروضی تجزیے کے لیے واقعات کو طور فعل (Moods) کی قسموں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

تاداراف کا بیانیاتی نحو تنظیم متن کی تین سطحوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ سب سے پہلے تو بنیادی قول (Proposition) ہے۔ اسی قول سے ترتیب (Sequence) اور پھر اس ترتیب سے تکمیل شدہ متن (Text) بنتا ہے۔ اردو کے تعلق سے اس پر گفتگو آگے ہے۔

افسانوں کے بیانیاتی تجزیے (Narratological Analysis) کے اپنے حدود ہیں۔ صرف بیانیاتی تجزیے پر مبنی کسی افسانے کی تنقید کسی شعر کی تقطیع کے مترادف ہوگی۔ کیوں کہ:

(۱) اس سے افسانوں کے صرف بیانیاتی پہلو پر گفتگو ممکن ہے۔ بیانیات کو افسانے کے فلسفیانہ قوت، نفسیاتی دروں بینی، سوز و گداز وغیرہ سے کوئی علاقہ نہیں۔

(۲) یہ افسانوں کے Static State یعنی ساکن حالت پر گفتگو کرسکتی ہے۔ یعنی ''افسانہ جیسا کہ موجود ہے۔'' مگر افسانے کی حرکیات (Dynamics) سے بیانیات کو کچھ تعرض نہیں۔

(۳) یہ متن (Text) پر مرکوز رہتی ہے۔ اسے متن کے سیاق وسباق یعنی context سے کوئی مطلب نہیں۔

افسانے کی ریطوریقا (Rhetoric)

شکاگو اسکول کے ایک سربرآوردہ نقاد اور مفکر نے ۱۹۶۰ کی دہائی میں افسانوں کے تجزیے کے لیے ایک ماڈل وضع کیا جو ممکن حد تک معروضی ہے۔ وین۔سی۔بوتھ (Wayne C. Booth) کو روسی ہیئت پسندی (Russian Formalism) ہیئت پسندی سے متاثر اور نو ارسطوئی (Neo Aristotlean) کہا جاتا ہے۔ اس کی کتاب The Rhetoric of Fiction کو شکاگو یونیورسٹی پریس نے ۱۹۶۱ میں شائع کیا۔ اس کا ترمیم و اضافہ شدہ ایڈیشن ۱۹۸۷ میں شائع ہوا۔ وین بوتھ افسانوں کے ہیئتی اور غیر ہیئتی عناصر کے درمیان باہمی انحصار یعنی Interdependence کو قائم کرتا ہے اور نظری اصولوں کی بنیاد پر افسانے کی ساخت کے پیمانوں اور بیانوں کو معنویت اور معروضیت عطا کرتا ہے۔ بوتھ کے اصولوں کی روشنی میں افسانے کی تقطیع تو ممکن نہیں مگر تا حد امکان معروضی تجزیہ ممکن ہے۔ وین بوتھ کے چار اہم نکات ہیں:

۱۔ مصنف بالکنایہ (Imlied Author)
۲۔ بیان کنندہ (Narrator)
۳۔ فاصلہ (Distance) مصنف بالکنایہ اور بیان کنندہ کے درمیان افسانے کی مختلف اجزا کے درمیان۔

مصنف بالکنایہ (Imlied Author): یہ مصنف کا ہمزاد ہے جسے قاری تخلیق کرتا ہے، کیوں کہ اصل مصنف کے بارے میں قاری تو بہت کم جانتا ہے۔ قاری کی معلومات عام طور پر قلیل ہوتی ہیں۔ اکثر اسے اصل مصنف کے اقدار، معیار اور فلسفے سے سرسری واقفیت بھی نہیں ہوتی۔ لہٰذا، افسانہ یعنی فکشن کو پڑھتے وقت قاری کے ذہن میں اصل مصنف نہیں بلکہ اس کا ہمزاد یعنی مصنف بالکنایہ ہوتا ہے۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ ''کسی نے'' اس افسانے کو لکھا ہے۔ یہ ''کسی'' ہی مصنف بالکنایہ (Imlied Author) ہے، کیوں کہ ظاہر ہے اصل مصنف کو وہ سب باتیں معلوم نہیں ہو سکتیں جو افسانے میں مذکور ہیں۔ یہ مصنف بالکنایہ ہے جو افسانے کی اخلاقیات، نفسیات، سیاسی اور فلسفیانہ نظریات سے متعلق مسائل کے لیے ذمہ دار ہے۔ یا مصنف بالکنایہ ہے جو افسانے کے واقعات اور کردار کے ذریعے کہانی کو اپنی راہ چلاتا ہے۔ قاری کو یہ معلوم نہیں کہ وہ کون سے محرکات تھے جس نے افسانے کو لکھوایا۔ اصل مصنف کی نیت کیا تھی؟ اس کے اغراض و مقاصد کیا تھے؟ ان نکات پر صحیح معلومات صرف ذاتی واقفیت یا مصنف سے انٹرویو یا اس کی تشریحی یادداشتوں سے ہی ہو سکتی ہے (اگر انھیں معتبر مانا جائے)۔ پھر یہ بھی ہے کہ لوک کہانیوں، داستان،

رزمیہ وغیرہ کے اصل مصنف کو کہاں ڈھونڈا جائے؟

یہ وضاحت ضروری ہے کہ وضعیات اور مابعد وضعیات Signifier/Signified یعنی دال مدلول کے مکڑ جال میں الجھا کر قاری کو متن سے باہر لے جاتے ہیں۔ کبھی ہمیں بتایا جاتا ہے کہ متن تو صرف مدلول کی حیثیت رکھتا ہے، دال تو متن کے باہر ہے۔ کبھی حاشیے کی حمایت میں، کبھی Logocentrism کی مخالفت کے نام پر ہم سے کہا جاتا ہے کہ معنی وہ نہیں ہیں جو نظر آ رہے ہیں۔ یہ تو متن کو غیر مفید مطلب اور قاری کو متن سے بیزار کرنے کے لیے ایک حربہ ہے۔ دوسری بات یہ کہ آپ ایک بار قاری کو بہلا پھسلا کر متن سے باہر لے جائیں تو پھر آپ کو من مانی تعبیرات کی آزادی مل جاتی ہے۔ لیکن The Rhetoric of Fiction میں مصنف اور خود قاری کی توجہ ہمیشہ متن پر مرکوز رہتی ہے۔ آپ کو جو کچھ بھی دریافت کرنا ہے متن سے ہی کرنا ہے۔ یہ ایک Textcentric یعنی متن مرکوز اور Textspecfic یعنی مخصوص بالمتن نظریہ ہے۔

یہ مصنف بالکنایہ ہے جس نے کردار وضع کیے ہیں، واقعات کی ترتیب دی ہے، گرد و پیش کا تانا بانا بنا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ اصل مصنف اور مصنف بالکنایہ ہمیشہ مختلف ہوں۔ دونوں ایک بھی ہو سکتے ہیں یا دونوں کے درمیان بہت ہی کم فاصلہ بھی ہو سکتا ہے۔

بیان کنندہ

بیانیہ کے اندر کردار یا واقعات پر اخلاقیاتی فیصلہ یا ان کی فلسفیانہ تشریح کا کام مصنف بالکنایہ بیان کنندہ کا استعمال کرتا ہے۔ تاہم کہہ سکتے ہیں کہ اگر مصنف بالکنایہ قاری کی تخلیق ہے تو بیان کنندہ مصنف بالکنایہ کی تخلیق ہے۔ کبھی کبھی بیان کنندہ قاری کے سامنے موجود رہتا ہے۔ جیسے غیاث احمد گدی کے افسانے ''کالے شاہ'' میں مرکزی کردار کی چھوٹی بہن بیان کنندہ ہے۔ اکثر بیان کنندہ ''غائب راوی'' ہوتا ہے جو کل (Omniscient) ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں صورت بیانیہ (Narrative Voice) کی حیثیت تقریباً معروضی ہو جاتی ہے۔

وین بوتھ کی نظر میں بیان کنندہ کے اعمال اور اس کا شعور اہمیت کے حامل ہیں۔ بیان کنندہ کا شعور افسانے کے معنی اور تناظر کا تعین کرتا ہے۔ لہٰذا ناقد کے لیے بھی یہ لازمی ہے کہ بیان کنندہ کی شناخت کرے۔ ناقد کا فرض صرف یہ نہیں کہ وہ صرف کہہ دے کہ بیان کنندہ غائب راوی ہے یا حاضر راوی، یا واحد متکلم۔ جب بیان کنندہ خود کو ''میں'' کے طور پر پیش کرتا ہے تو افسانے میں ڈرامائی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ کبھی کبھی بیان کنندہ معدوم ہو جاتا ہے، جیسے انتظار حسین کے افسانے ''ہندوستان سے ایک خط'' میں افسانہ ایک خط کی شکل میں ہے۔ قاری جیسے ہی افسانے میں محو ہوتا ہے، خط لکھنے والا معدوم ہو جاتا ہے اور افسانے کے اخیر میں تو بیان کنندہ بالکل ہی غیر ضروری (Irrelevant) ہو جاتا ہے۔ خط کے تہذیبی پس منظر اور

اقدار کی شکست و ریخت کو اس انداز سے پیش کیا گیا ہے کہ بیان کنندہ مکمل طور پر محو ہو گیا ہے۔ ''مادام بوواری'' میں بھی یہی صورت حال ہے۔

کبھی کبھی مرکزی کردار بذات خود بیان کنندہ ہوتا ہے۔ کبھی کبھی واحد متکلم بیان کنندہ، بلکہ نہ صرف بیان کنندہ بلکہ اصل مصنف اور مصنف بالکنایہ بھی ہوتا ہے۔ یہ تثلیث منٹو کی کہانیوں میں اکثر مل جاتی ہے۔ ''بابو گوپی ناتھ'' یا ''ممی'' یا ''تپش کاشمیری'' کی مثالیں فوراً ذہن میں آتی ہیں۔ منٹو کے یہاں بیان کنندہ ''میں'' افسانے کا کردار نہیں، جیتا جاگتا مشاہد ہے بلکہ مشاہد اور شریک افسانہ (Participant Observer) بھی ہے۔ کبھی کبھی تو اس کی حیثیت اس سے بھی زیادہ اہم ہو کر وہ مشاہدے سے بڑھ کر ''منجذب''، یعنی Absorber بن جاتا ہے۔ وہ اپنے افسانوی پس منظر کو نہ صرف اپنے ذہن کے کیمرے میں قید کر لیتا ہے بلکہ اس کا کیمرہ ایک مخصوص کیمرہ ہے جو نہ صرف ظاہر کی تصویر کھینچتا ہے بلکہ باطن کی بھی تصویر اتار لیتا ہے۔ کرشن چندر نے بھی فلمی دنیا کو پس منظر بنا کر ناول لکھے ہیں۔ مثلاً ''باون پتے'' مگر اس کے کردار جیتے جاگتے کردار نہیں ہیں۔ کرشن چندر کے شریف کردار جن کا تعلق تصنع سے بھری ہوئی فلمی دنیا سے ہے، نہایت ہی شریف ہیں، ان میں کوئی خامی نہیں۔ ایسی تحریروں کو پڑھ کر لگتا ہے کہ ہم فلمی رسالہ ''شمع'' پڑھ رہے ہیں۔ منٹو کی کہانیوں کو پڑھ کر ایسا لگتا ہے کہ ''ارے ایسی بات ہے ہم تو کچھ اور ہی سمجھ رہے تھے۔''

وین بوتھ کی وضع کردہ دو اصطلاحات اور ہیں۔ ایک تو Riliable Narrator یعنی معتبر بیان کنندہ اور دوسری Unreliable Narrator یعنی غیر معتبر بیان کنندہ۔ اردو میں منٹو کے بعض افسانوں میں غیر معتبر بیان کنندہ نظر آتا ہے، یعنی جو کچھ بیان کیا جا رہا ہوتا ہے اس میں کھوٹ پوشیدہ ہوتا ہے جسے ہمیں ڈھونڈ کر افسانے سے الگ کرنا ہوتا ہے۔ ورنہ غیر معتبر بیان کنندہ سے ہمارا سابقہ عموماً جاسوسی ناولوں میں پڑتا ہے۔

فاصلہ

وین بوتھ اسے مصنف بالکنایہ اور بیان کنندہ کے بیچ کی دوری کہتا ہے۔ یہ فاصلہ جتنا کم ہوگا، بیان کنندہ اتنا ہی معتبر ہوگا، یعنی فنی اعتبار سے افسانہ اتنا ہی مضبوط ہوگا۔ دیگر شارحین مصنف بالکنایہ کو دفتری کاتب سے تعبیر کرتے ہیں۔ مصنف بلکنایہ وہاں بھی موجود رہتا ہے جہاں کوئی ڈرامائی بیان کنندہ موجود نہیں۔ اس کی حیثیت سنسکرت ناٹک کے سوتر دھار کی ہوتی جو اسٹیج کے باہر سے ناٹک کو کنٹرول کرتا ہے۔ قاری اس مصنف بالکنایہ کے ذریعے واقعات، معانی و مطالب، ان کے محسوساتی اور اقداری پہلو، دوسرے لفظوں میں مکمل فن پارے کی الہامی واقعیت حاصل کرتا ہے۔

وین بوتھ کے نزدیک مصنف بالکنایہ اور بیان کنندہ بیچ کا فاصلہ تو مفید مطلب ہے ہی، افسانے کے دیگر اجزا کے درمیان فاصلہ بھی نسبتاً کم مفید مطلب نہیں۔ بات صاف ہے افسانے کا compact ہونا

بھی ضروری ہے، جیسے منٹو اور انور سجاد کے افسانے۔

جہاں مصنف بالکنایہ ہے وہاں مصنف کے سامنے بھی ایک قاری بالکنایہ کی موجودگی لازمی ہے، حالانکہ بوتھ کے اصل ماڈل میں قاری بالکنایہ (Implied Reader) کا تصور موجود نہیں مگر بعد ازاں شارحین نے بوتھ کے ماڈل کی توسیع قاری بالکنایہ تک کر دی۔ مصنف بالکنایہ ایک بیان کنندہ کے ذریعے، کسی سے 'مخاطب' ہے۔ 'کسی سے' ہی قاری بالکنایہ ہے۔ ہر مصنف ایک مخصوص قسم کے قاری کو خطاب کرتا ہے۔ یعنی مصنف قاری سے ایک مخصوص ذہنی سطح، اور اس سے بھی زیادہ ایک لسانی مہارت اور زمانی شعور کی امید کرتا ہے۔ وہ یہ بھی امید کرتا ہے کہ کسی مقررہ افسانے کا قاری اس افسانے کے ثقافتی عناصر، معیار و اقدار، اور اس میں بیان کردہ کو سمجھنے کی صلاحیت رکھتا ہو؛ یعنی جس طرح ''اصل مصنف'' اور ''مصنف بالکنایہ'' مختلف شخصیات ہیں۔ (افسانہ پڑھتے وقت) جیسے جیسے وقت گذرتا جاتا ہے؛ ''اصل قاری'' کا اختلاف ''قاری بالکنایہ'' سے بڑھتا جاتا ہے۔ تاہم اصل مصنف اور ''مصنف بالکنایہ'' کے درمیان کچھ قدریں تو مشترک ہوتی ہی ہیں، ورنہ آج کے قاری ''الف لیلہ'' اور دیگر داستانوں کو کیوں پڑھیں۔

''اصل مصنف'' اور ''مصنف بالکنایہ'' کے فرق اس طرح بھی سمجھ سکتے ہیں کہ شیکسپیئر کے زمانے کے مصنف (اصل یا بالکنایہ) کے پیش نظر آج کا قاری بالکنایہ ہو ہی نہیں سکتا۔ اس طرح قدیم قصے کہانیوں کے ''قاری بالکنایہ'' کا ثقافتی پس منظر آج کے قاری سے مختلف ہے۔ اگر آپ کو قدیم قصے کہانیوں کا لطف حاصل کرنا ہو تو آپ کو ان کے مناسب زمانے کا ''قاری بالکنایہ'' بننا پڑے گا۔ ''اصل قاری'' اور ''قاری بالکنایہ'' کے درمیان فاصلہ بہت بڑھ جائے تو ''اصل قاری'' کو متن کے مفاہیم تک رسائی حاصل کرنی بہت مشکل ہو جاتی ہے۔ کسی اسکول کے طالب علم کو آپ انور سجاد کی کہانی ''سندریلا'' مطالعہ کے لیے دے دیں، ''اصل قاری'' اور ''قاری بالکنایہ'' کا فرق بالکل واضح ہو جائے گا۔ اسی طرح ''شفیع جاوید کے افسانوں کو آپ ''خاتون مشرق'' یا ''پاکیزہ آنچل'' وغیرہ رسالوں کے پڑھنے اور پسند کرنے والے کو پڑھنے کے لیے دے دیں تو یہ فرق مزید واضح ہو جائے گا۔ افسانے کی قرأت پذیری دراصل ''قاری بالکنایہ'' کی صلاحیت مطالعہ ہے، ''اصل قاری' کی نہیں۔ جدیدیت کے زیر اثر لکھے ہوئے افسانوں پر یہ الزام سراسر غلط ہے کہ اس نے ''افسانے'' کو قاری سے دور کر دیا۔ سہل پسند قارئین تو ''خاتون مشرق'' اور ''گلابی کرن'' اور ''پاکیزہ آنچل'' پڑھتے ہیں، جن میں افسانے کے ساتھ قیمہ بھرے کریلے کا بھی مزا حاصل ہو سکتا ہے۔ بعض امریکہ/کناڈا پلٹ ناقدین بھی جدید افسانوں میں قیمہ بھرے کریلے کا ذائقہ ڈھونڈتے ہیں اور جب وہ انھیں نہیں ملتا تو یہ ادبی کولمبس قاری کے عدم وجود کو دریافت کرتے ہیں اور افسانے سے ''افسانے'' یا ''کہانی'' کے ''کھو جانے'' کا ماتم کرتے ہیں۔

''اصل قاری'' وہ ہے جو واقعتاً افسانے کو پڑھ رہا ہوتا ہے، اور ''قاری بالکنایہ'' وہ ہوتا ہے جو ''مصنف بالکنایہ'' کے پیش نظر ہوتا ہے۔ کامیاب افسانہ وہ ہوتا ہے جو ''مصنف بالکنایہ'' کے پیش نظر ہوتا ہے۔ کامیاب افسانہ وہ ہوتا ہے، جس میں ''قاری بالکنایہ'' اور ''مصنف بالکنایہ'' کے درمیان فاصلہ مختصر ترین

ہو۔ فاصلے کے حوالے سے ایک اور بات اہم ہے، وہ یہ کہ ''بیان کنندہ''، ''مصنف بالکنایہ'' کا نمائندہ معلوم ہو۔ دوسرے لفظوں میں دونوں کے درمیان فاصلہ نہیں کے برابر ہو۔ جنس پر مبنی افسانوں کے تجزیے سے افسانے کی ریطوریقا واضح ہو جائے گی۔ ''قاری بالکنایہ''، ''مصنف بالکنایہ'' سے جو امیدیں وابستہ کر سکتا ہے، پیدا کنندہ انھیں پوری نہیں کرتا۔ موقع کچھ بھی ہو، بیان کنندہ معاملے کو جنسی داؤ پیچ میں الجھا دیتا ہے۔ جنسی پس منظر پر لکھنے والے بیشتر افسانہ نگار، بخیال خود ''فحش نگار منٹو'' بننے کے چکر میں وہی وہانوی کے دم چھلے بن جاتے ہیں۔ افسوس کا مقام ہے کہ ایسے افسانے خالص ادبی رسالوں میں شائع ہوتے ہیں اور ادبی افسانوں میں شمار ہوتے ہیں۔

جنسی افسانے میں افسانے کی رو کچھ اور ہوتی ہے۔ یعنی مصنف بالکنایہ کچھ کہنا چاہتا ہے، مگر اصل مصنف اپنے اور اصل قاری کے جذبۂ تلذذ کی تسکین کے لیے افسانے میں جنسی قلابازیاں ڈال دیتا ہے۔ ہر فحش نگار کی خواہش ہوتی ہے کہ اسے منٹو کے مساوی تسلیم کیا جائے مگر اسے منٹو کے فن سے کوئی علاقہ نہیں ہوتا۔ منٹو کے افسانوں میں منٹو ہی اصل مصنف ہے، منٹو ہی مصنف بالکنایہ ہے۔ وہ نہ تو گدگدی پذیر Titillate ہوتا ہے، نہ گدگدی Tittlate کرنا چاہتا ہے۔ اگر جنسی معاملات آتے ہیں تو وہ کسی فنی ضرورت کو پورا کرتے ہوئے آتے ہیں۔ مگر فحش نگاروں کے یہاں جنسی معاملات زبردستی لائے جاتے ہیں، افسانے کی رو کے خلاف، یعنی مصنف بالکنایہ تو کچھ اور کہنا چاہ رہا ہے مگر اصل مصنف کے پیش نظر اس کا اپنا اور اصل قاری کا جذبۂ تلذذ ہے۔ ایسے افسانہ نگار اصل قاری کو Titillate تو کر سکتے ہیں، قاری بالکنایہ کو متاثر نہیں کر سکتے۔

ظاہر ہے کہ جب تک کسی نظریے کی اطلاعاتی صورت سامنے نہ آئے اس نظریے کی کوئی اہمیت نہیں۔ وین بوتھ کے نظریے کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کا اطلاق افسانوں پر کیا جا سکتا ہے۔ تھوڑی سی محنت سے افسانے کی ریطوریقا (the rhetoric of fiction) کو سمجھا جا سکتا ہے۔ اب میری کوشش یہ ہوگی کہ اردو کے چند افسانوں پر گفتگو کے ذریعے اس تصور یعنی افسانے کی ریطوریقا (Rhetoric) کو مزید واضح کیا جائے۔

غیاث احمد گدی کا افسانہ ہے، ''کالے شاہ''۔ میرے خیال میں یہ افسانہ ''افسانے کی ریطوریقا'' کی کامیاب ترین مثال ہے۔ افسانے کی بیان کنندہ اس کے مرکزی کردار (Protagonist) کی چھوٹی بہن ہے۔ چونکہ بیان کنندہ (Narrator) غائب راوی کی قبیل کی بنیاد کنندہ نہیں ہے، لہٰذا وہ مرکزی کردار کے ذہنی کوائف تک رسائی نہیں رکھتی۔ اصل مصنف اور مصنف بالکنایہ کے درمیان فاصلہ کم سے کم ہونے کا ایک ثبوت تو یہ ہوگا کہ واحد حاضر بیان کنندہ ہونے کے باوجود افسانہ نگار ہمیں مرکزی کردار کے ذہنی کوائف پر مطلع کر دیتا ہے۔ مرکزی کردار ایک بے روزگار نوجوان ہے جسے اس کی بے روزگاری کے سبب اس کے خاندان میں نہ صرف نظر انداز کیا جاتا ہے بلکہ ذلیل بھی کیا جاتا ہے۔ غیاث احمد گدی کی سب سے بڑی تکنیکی کامیابی یہی ہے کہ وہ چند ایسے واقعات کے ذریعہ جن کا بیان کنندہ براہ راست شاہد نہیں ہے،

ہمیں اس بے روزگار نوجوان کے ذہنی کوائف سے واقف کرا دیتے ہیں۔

''کالے شاہ'' میں مصنف بالکنایہ کا منشا یہ ہے کہ بے روزگار نوجوان کے ذہنی کرب، پراگندگی اور حالات سے فرار کو پیش کیا جائے۔ اس کام کے لیے بیان کنندہ کا غائب راوی ہونا لازمی نہیں تو خاطر خواہ ضرور ہے کیونکہ ایسی صورت میں مرکزی کردار (Protagonist) کے ذہنی رو کی پیشکش آسان ہو جاتی ہے۔ مرکزی کردار کی چھوٹی بہن اگر واقعات کو اس طرح پیش کرتی ہے کہ محسوس ہوتا کہ وہ مرکزی کردار کی طرف سے (on his behalf) سوچ رہی ہے تو لطف جاتا رہتا ہے۔ مگر افسانہ نگار/ بیان کنندہ مرکزی کردار کی حرکتوں (ظاہری حرکتوں) کا ذکر کرتا ہے، ہمیں اس کی داخلی دنیا کی سیر نہیں کراتا، لیکن مرکزی کردار کی محسوساتی دنیا پورا کا احساس قاری کو حاصل ہو جاتا ہے۔ یہ Reliable Narrator یعنی معتبر بیان کنندہ کی ایک کامیاب مثال ہے۔

تکنیکی اعتبار سے ''کالے شاہ'' کامیاب افسانہ ہے کیوں کہ:

(۱) اصل مصنف اور مصنف بالکنایہ کے درمیان فاصلہ اگر ہے تو مختصر ترین ہے۔

(۲) بیان کنندہ مصنف بالکنایہ کا نمائندہ ہے۔

(۳) قاری بالکنایہ اور مصنف بالکنایہ کے درمیان واضح ربط ہے۔

(۴) بیان کنندہ بھی معتبر ہے۔

تکنیکی اعتبار سے اور ایک کامیاب افسانہ غیاث احمد گدی کا ہی ہے، ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی''۔ پرندے پکڑے جا رہے ہیں۔ دن دھاڑے پکڑے جا رہے ہیں۔ قاری یہ محسوس کر لیتا ہے کہ مصنف بالکنایہ کا منشا یہ ہے کہ وہ باور کرا دے کہ یہ واقعہ دن دھاڑے ہو رہا ہے۔ ملاحظہ ہو:

صبح ہوتی ہے، دن چڑھتا ہے اور جب ٹھیک نصف النہار پر پہنچتا ہے، شہر میں ایک ایسی گاڑی آتی ہے...

☆☆☆

ہر روز جیسے سورج سروں پر آتا، تیز کرنیں سروں پر گرتیں، پچھمی دروازے کی جانب چھوٹی چھوٹی گھنٹیوں کی صدا سنائی دیتی... اس کی کمرے سے پتلی سی رسی لپٹی ہوتی، جو گاڑی بندھی ہوتی...

☆☆☆

ہاں میاں۔ ہم بھی یہی سوچ رہے ہیں کہ کیا گاڑی ہے، ہر روز دوپہر میں آتی ہے۔

یہاں قاری مصنف بالکنایہ کو افسانے میں دریافت کرتا ہے اور مصنف بالکنایہ کو دریافت کرنے کا طریقہ بھی یہی ہے۔ اصل مصنف کیا سوچ رہا تھا، یا وہ غیر اہم اور غیر متعلق ہے۔ ''مصنف بالکنایہ'' صاف صاف کہہ رہا ہے کہ یہ سانحہ دن دھاڑے ہو رہا ہے۔ واضح رہے یہاں قاری بھی ''قاری بالکنایہ'' ہے، اصل قاری نہیں۔ اصل قاری تو ہو سکتا ہے اس نکتے کو محسوس ہی نہ کر سکے۔ ''مصنف بالکنایہ'' تو مخاطب ہے ''قاری

بالکنایہ'' سے، اسے اصل قاری سے کیا لینا دینا۔ ''قاری بالکنایہ'' کا صاحب ادراک ہونا ضروری ہے ؎

سرسری تم جہان سے گذرے
ورنہ ہر جا جہان دیگر تھا

قاری بالکنایہ کا کام افسانے میں ہر جگہ اس جہان دیگر دریافت کرنا ہے۔ پکڑے جانے والے پرندے کون ہیں؟

کبوتر، گوریا، طوطے، بگلے، چیل، مینا، پپئے، مرغ، فاختہ؛ تمام پرندے جمالیاتی پہلو رکھتے ہیں۔ واضح رہے پرندوں کی فہرست میں کوے اور گدھ شامل نہیں۔ اڑنے والے حشرات الارض میں تتلی تو زد میں ہے مگر مکھیوں کو کوئی خطرہ نہیں، یعنی آفت ان چیزوں پر ہے جو جمالیاتی پہلو رکھتی ہیں۔ افسانے کے بیشتر کردار یا تو گاڑی کی چمک دمک سے مسحور ہو جاتے ہیں، یا سکوں کے ذریعے قابو میں کر لیے جاتے ہیں۔ جمالیاتی اور جذباتی وابستگی کی کوئی اہمیت نہیں۔ اگر رنڈی کو پیسے ملیں تو اپنے پیارے پالتو طوطے کو بھی پرندہ پکڑنے والوں کے حوالے کر دے۔ پرندے علامت نہیں، وضاحت ہیں۔ گاڑی پرندے پکڑنے کے بعد جاتی کہاں ہے؟ مصنف یعنی ''مصنف بالکنایہ'' صاف صاف کہتا ہے اور بار بار کہتا ہے ''نشیب کی طرف'':

جب فضا کا سحر ٹوٹا تو گاڑی اتری علاقے کے سخت ڈھلان میں اتر چکی ہوتی۔ ذرا دیر تک وہ سڑک کی اور دیکھتا رہا اس کی نظریں ڈھلان کی طرف دوڑ گئیں جہاں کچھ بھی نہیں تھا۔

نشیب بھی علامت نہیں، وضاحت ہے۔ مادی تہذیب دولت کی خاطر پاتال کی طرف گامزن ہے۔ جب پرندے ختم ہو گئے تو دل کو بہلانے کے لیے ایک پتھر کا پرندہ تراش لیا گیا۔ یہاں بھی ''مصنف بالکنایہ'' وہی کہتا ہے جو غیاث کہنا چاہتے تھے۔ بیان کنندہ بھی کہیں خود کو نفی کرتا ہے۔ صاحب ادراک ''قاری بالکنایہ'' بھی ''مصنف بالکنایہ'' سے بے حد قریب ہے۔

افسانہ اور محل بحث افسانہ

افسانے پر بحث تبھی ممکن ہے، جب وہ ''محل بحث'' ہو۔ بات ظاہر ہے کہ افسانہ محض اور محل بحث افسانے میں کچھ فرق تو ہونا چاہیے۔ چند ایسے عناصر محل بحث افسانوں میں ہونے چاہئیں، جن کا افسانہ محض میں فقدان ہو۔ یہ عناصر مخصوص بہ افسانہ بھی ہو سکتے ہیں اور مخصوص بہ افسانہ نگار بھی۔ تاہم ان عناصر کی نشان دہی کا ہی کوئی بندھا ٹکا فارمولا نہیں۔ یہ فہم و فراست کا معاملہ ہے۔ واجدہ تبسم کا افسانہ ''اترن'' اپنے اچھوتے موضوع اور موضوع کو برتنے کے طریقے کی وجہ سے ''محل بحث'' بنا، مگر واجدہ تبسم نے اس تھیم کو اس قدر استعمال کیا کہ یہ ''مخصوص افسانہ'' نہ رہ کر مخصوص بہ افسانہ نگار بن گیا۔ وہی موضوع جب تک ''مخصوص بہ افسانہ'' رہا افسانہ کو ''محل بحث'' بنانے کا سبب رہا مگر جب وہ مخصوص افسانہ نگار بن گیا تو افسانے کو ٹائپ

(Type) بنانے کی وجہ بن گیا۔

منٹو کا منفرد اور سادہ بیانیہ اس کے افسانوں کا خاصہ ہیں۔ منٹو کے عجیب و غریب کردار جو عام زندگی سے ہی اٹھائے گئے ہیں، اس کے افسانے کو محول بحث بناتے ہیں۔ بیشتر افسانوں میں منٹو بیان کنندہ کی شکل میں خود موجود ہیں، تاہم اس کی معروضی حیثیت متاثر نہیں ہوتی۔ انتظار حسین کے افسانے بھی ''محل بحث'' کہے جانے کے مستحق ہیں۔ ان کے افسانوں میں تکنیکی خامیاں ضرور ہیں۔ انتظار حسین کا بھی فارمولا ہے جسے آسانی سے حل کیا جا سکتا ہے۔ ہندی ضمیات سے متعلق افسانوں میں سنسکرت آمیز مکالموں سے ایک مخصوص صوتی آہنگ پیدا کیا جاتا ہے۔ مثلاً اردو کا ایک (خود ساختہ) مکالماتی ٹکرا لیں۔

شورسین نے مادھو سے کہا ''اے مادھو یہ جسم تو فانی ہے اور عیش کے لیے بنا ہے۔ ایک دن یہ ایسے عناصر کے ساتھ مٹی میں مل جائے گا اور تاریخ کے بعد تم سے سوال کرے گا کہ تم نے مجھے یوں ہی گنوا دیا۔''

انتظار حسین اسے یوں لکھیں گے:

''ہے مادھو! یہ شریر تو نشور ہے اور بھوگ کے لیے بنا ہے۔ یہ نشور شریر ایسے تتوؤں سہت دھرتی میں ولین ہو جائے گا اور پنر جنم کے پشچات یہ تم سے پرشن کرے گا کہ تم نے شریر کو ویرتھ ہی کیوں گنوایا۔''

صرف سنسکرت آمیز صوتی آہنگ سے ہی انتظار حسین نے ایک ماحول پیدا کر دیا۔ یہ ایک مخصوص بہ افسانہ نگار عنصر ہے جو اس قبیل کے افسانوں کو محل بحث بناتا ہے۔ انتظار حسین کے تصوف پر مبنی افسانوں میں بھی یہی صورت حال ہے۔ غنیمت ہے کہ انتظار حسین کے یہاں فنی تنوع بہت ہے، ورنہ ان کا بھی حشر کرشن چندر جیسا ہوتا۔ یہ کہنا بھی صحیح ہوگا کہ انتظار حسین کے یہاں اسالیب کی تکرار ہے۔ پھر بھی، جب کبھی اردو افسانوں کی تاریخ مرتب کی جائے گی تو انھیں مسترد کرنا مشکل ہوگا۔

انتظار حسین کے برخلاف، کرشن چندر کے چند افسانے ان کی زندگی میں تو محل بحث رہے مگر آج ان پر کوئی گفتگو نہیں کرتا۔ ''ان داتا'' اور ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' جن خصوصیات کی بنا پر ایسے وقت میں محل بحث قرار پائے وہ خوبیاں نہیں خامیاں تھیں۔ ''ان داتا'' اور دو فرلانگ لمبی سڑک'' اپنے عجیب و غریب اسلوب کی وجہ سے باشعور قارئین کی توجہ اپنی طرف مبذول کرنے میں کامیاب رہے مگر اسلوب دراصل کچھ نہ تھا، صرف موضوع کو تکرار کے ذریعے غیر ضروری حد تک پھیلا دیا گیا تھا۔ افسانے کے دیگر عناصر غائب تھے۔ ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' کا تھیم سماجی عدم مساوات تھا۔ ''ان داتا'' کا تھیم تھا انسان کی بے حسی۔ دونوں افسانے ایسے جسم کے مانند تھے جن کے صرف ایک ہی عضو کو بار بار دکھایا جا رہا تھا۔ بات ظاہر ہے، یہ پیش کش کتنا ہی متاثر کن کیوں نہ ہو، صرف ایک عضو پورے جسم کا نمائندہ نہیں بن سکتا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ کرشن چندر نے ان اسالیب کو دہرایا نہیں۔ ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' کی اشاعت کے پہلے ۱۹۴۱ میں Walter Van Tilburg نے The Hook میں بے جان یعنی Nonhuman کرداروں کو مرکز میں رکھ کر

افسانے کی تشکیل کی تھی۔ ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' میں کوئی زائد نکتہ نہیں تھا۔

''محل بحث'' افسانوں کا معیار طے کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ ان افسانوں کو مسترد کر دیا جائے جو غلط وجوہات کی بنا ''محل بحث'' قرار پائے۔

کوئی ضروری نہیں کہ افسانے کی ریطوریقا کے معیار پر کھرا افسانہ کامیاب بھی ہو۔ مثلاً کوئی ضروری نہیں کہ کوئی موزوں شعر اچھا بھی ہو۔ میر کا شعر ہے ؎

اب کے جنوں میں فاصلہ شاید ہی کچھ رہے
دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

اس بحر میں ایک دوسرا شعر ہے ؎

سورج کو چونچ میں لیے مرغا کھڑا رہا
کھڑکی کا پردہ کھینچ دیا رات ہوگئی

بات ظاہر ہے، موزونیت تکنیک کی ضمانت ہے، تفوق کی ضمانت نہیں۔ تکنیکی اعتبار سے درست افسانہ ''محل بحث'' بھی ہو ضروری نہیں۔ ہنری جیمس (Henry James) اچھے فکشن کے لیے اس کا Discussable ہونا ضروری سمجھتا ہے۔ تاہم جیمس ''محل بحث'' کے حوالے سے جو شرائط عائد کرتا ہے ان میں سے چند شرائط خود ''محل بحث'' نہ سہی مگر محل نظر البتہ ہیں۔ بعض مقامات پر ہنری جیمس نے والٹر بیسنٹ سے اختلاف برائے اختلاف ہی کیا ہے۔ بہر حال ہنری جیمس کے نکات سے اختلاف کی گنجائش تو ہے مگر ان کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

لیکن افسانے کے محل بحث ہونے کے شرائط یا نکات کی تلاش جیمس کے صرف ایک مضمون Art of Fiction تک محدود کر دینا مناسب نہیں۔ Art of Fiction لکھنے کے پہلے ہنری جیمس تقریباً دو سو تبصرے اور بیس مضامین لکھ چکا تھا، اور Art of Fiction کے بعد بھی جیمس نے تقریباً ایک سو تنقیدی مضامین قلم بند کیے جن میں اٹھارہ ناولوں کے دیباچے شامل ہیں۔

جیمس کا مشہور زمانہ تصور نقطۂ نظر (Point of View) تو Art of Fictgion میں مذکور ہی نہیں۔ اس تصور کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ آر۔ پی۔ بلیک میور (R.P. Blackmur) نے جیمس کے تنقیدی کارناموں کا بحیثیت مجموعی فکشن کی بوطیقا قرار دیا ہے۔

ایک بات کی وضاحت بہت ضروری ہے، ہنری جیمس کی تھیوری ناول کے حوالے سے ہے، افسانے کے حوالے سے نہیں۔ لیکن اس کے بنیادی اصولوں کا اطلاق افسانوں پر بخوبی کیا جا سکتا ہے۔ افسانہ ایک طرح سے ناول ہی ہے، جسے افشردہ کر کے جما دیا گیا ہو۔ مگر یہ ناول یک منظری (Single Episodic) ہوگا۔ پریم چند کے مشہور افسانے ''شطرنج کے کھلاڑی'' کو ستیہ جیت رے نے پھیلا کر اسکرین پلے کی شکل دے دی، گویا اسے ناول کر دیا۔ فلم دیکھتے وقت احساس نہیں ہوتا کہ یہ پھیلایا ہوا افسانہ ہے۔ ملحوظ رہے کہ بیانیات میں فلم بھی شامل ہے اور مغرب میں Narratololgy میں فلم کو مساوی

اہمیت دی جاتی ہے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ ناول کی خصوصیت، جن کا تعلق طول و تفصیل سے ہے، کا اطلاق افسانوں پر نہیں کیا جا سکتا۔ بہر حال بات ہو رہی تھی افسانے کے ''محل بحث'' ہونے کی۔

''محل بحث'' یا ''قابل ذکر فکشن'' پر جو کچھ ہنری جیمس نے لکھا ہے، اس کے علاوہ بھی نکات ہیں جو افسانے کو ''محل بحث'' بنا سکتے ہیں۔ فکشن کے محل نظر ہونے کے تمثیلی (معنوی نہیں) شرائط وہ ہیں جو فرانسیسی ناولوں کا خاصہ سمجھے جاتے تھے۔ مثلاً ان کے پیچھے واضح نظریہ اور ترجیحات، فنی ایقان کا اظہار تھا۔ اردو میں پریم چند کے افسانوں کے متعلق بھی یہی کہا جا سکتا ہے۔ فسادات اور تقسیم کے موضوع پر لکھے گئے اردو افسانے بھی اسی زمرے میں آتے ہیں۔ مگر ترقی پسندی کے دور میں لکھے گئے نام نہاد سماجی معنویت کے افسانے اس زمرے میں نہیں آتے کیوں کہ فن کا ''مخلص، غیر وابستہ اور بے لاگ'' ہونا بھی ضروری ہے۔ ترقی پسندوں کے افسانوں میں نظریہ اور ترجیحات تو تھے، خلوص بھی شاید تھا، مگر غیر وابستہ اور بے لاگ شعور کا فقدان تھا۔ بعض افسانوں میں بعض جگہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ واقعات افسانوں کی رو کے مطابق نہیں، بلکہ افسانہ نگار کے ذاتی نظریات یا قارئین کی متوقع پسند ناپسند کے مطابق ظہور پذیر ہو رہے ہیں۔

بعض افسانہ نگار عمیق مشاہدے کے بغیر کسی موضوع پر افسانہ لکھتے ہیں۔ ہنری جیمس اسے جائز ٹھہراتا ہے، مگر میرے خیال میں یہ سراسر ناجائز ہے۔ مشاہدہ، محض مشاہدہ (Observation) سے بھی آگے بڑھ کر انجذاب یعنی (Absorption) بن جانا چاہیے، ورنہ درحقیقت تو وہی مشاہدہ مشاہدہ ہے جو تذویت (Internlisation) ہو یعنی ذات کا حصہ بن جائے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے افسانوں میں عمیق مطالعہ کی وسعت صاف جھلکتی ہے اور پیش کش انھیں ''محل بحث'' بنا دیتی ہے۔ مشاہدہ یا مطالعہ کے اظہار کا پیرایہ بھی کبھی کبھی اتنا زبردست ہوتا ہے کہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار سنا نہیں رہا ہے، بلکہ دکھا رہا ہے۔ افسانہ فریب نظر یا فریب خیال (Illusion) پیدا کرتا ہے۔ یہ فریب جتنا موثر ہوگا افسانہ اتنا ہی کامیاب ہوگا۔ فریب نظر یا فریب خیال کی نوعیت یہ ہونی چاہیے کہ قارئین کو محسوس ہو کہ اس نے کوئی دوسری زندگی جی ہے اور جینا اس کے تجزیۂ حیات میں معجزاتی توسیع پیدا کرتا ہے۔ فاروقی کا افسانہ ''لاہور کا ایک واقعہ'' فریب نظر کی واضح مثال ہے۔ فاروقی خود لکھتے ہیں:

سب افسانے سچے ہوتے ہیں۔ سب افسانے سچے ہوتے ہیں۔

فریب نظر کی معراج بھی یہی ہے کہ جھوٹا افسانہ بالکل سچا معلوم ہو۔ اچھا افسانہ نامیاتی، زندہ جسم کے مانند ہوتا ہے اور اس کے اجزا جسم کے اعضا کی طرح ہوتے ہیں۔ اگر ایک عضو کو بھی ہٹایا جائے یا مجروح کیا جائے تو تمام جسم متاثر ہو۔ افسانے کا Living Organic Whole ہونے کا اصول ہنری جیمس نے قائم کیا۔ بعد میں کلینتھ بروکس (Cleanth Brooks) اور رابرٹ پن وارن (RobertPenn Warren) نے اس کی توسیع کردار سازی، کرداری اعمال، معنی اور موضوع تک کر دی۔ انھوں نے زور دیا کہ ''فکشن کا شائستہ نفیس قاری اسی وقت فکشن کے مطالعے سے مطمئن ہو سکتا ہے جب فکشن کو ایک نامیاتی ڈھانچے کے طور پر پیش کیا جائے، اسی طرح کہ اس کے تمام اجزا میں آپس کا ربط نامیاتی ہو اور اس کے کل

(the whole) میں منطقی نظم ہو۔

''محل بحث'' افسانے تاریخی واقعے کا طول بھی ہو سکتے ہیں، یعنی ایسے افسانے جن میں بیان کردہ بنیادی واقعہ تو مستند ہو مگر طول افسانوی ہو۔ آپ اسے Fictional Extension یا افسانی طول کہہ سکتے ہیں۔ حاتم طائی سے متعلق ایک قصہ حاتم طائی کی ایک بیوی نوار یا مادیہ سے منسوب ہے۔ قصہ بیان کرنے والی کہتی ہے:

> ایک سال ایسا قحط پڑا کہ زمین سوکھ کر پھٹ گئی۔ فضا گرد آلود ہوگئی۔ اونٹوں کے پیٹ پسلیوں سے لگ گئے۔ ماؤں کی چھاتیاں سوکھ گئیں۔ اور وہ اپنے بچوں کو دودھ پلانے میں بخل کرنے لگیں۔ قحط سالی نے جانوروں کا صفایا کر ڈالا۔ ہمیں اپنی تباہی اور موت کا یقین آ چکا تھا۔ ایک انتہائی سرد رات میں جو قحط کی وجہ سے لمبی معلوم ہو رہی تھی، ہمارے بچے سفا کانہ بھوک سے بلبلانے لگے۔ حاتم دونوں لڑکوں کو اور میں بچی کو بہلانے لگے۔ بخدا رات کا معتد بہ حصہ گذرنے کے بعد بچے بمشکل خاموش ہو سکے۔ پھر حاتم اپنی باتوں سے میری دل بستگی کا سامان کرنے لگے۔ میں اس کا مقصد سمجھ گئی اور جھوٹ موٹ سو گئی۔ جب رات کا بڑا حصہ گذر چکا تو ایسا معلوم ہوا کہ کسی نے خیمہ کا ایک پردہ اٹھایا اور چھوڑ دیا۔ ''ابو عدی! مجھے تیرے سوا ان بچوں کا کوئی آسرا نظر نہیں آیا۔'' حاتم نے کہا، ''جا اپنے بچوں کو لے آ' خدا نے تیرے اور تیرے بچوں کے پیٹ بھرنے کا سامان مہیا کر دیا ہے۔ عورت دو بچوں کو اٹھائے اور چار کو گرد لیے اس طرح آئی جیسے شتر مرغ کے ارد گرد اس کے بچے۔ حاتم نے اٹھ کر اپنے گھوڑے کو ذبح کر ڈالا، اس کی کھال ادھیڑی، پھر چھری عورت کے ہاتھ میں دیتے ہوئے کہا۔ ''اپنا کام شروع کرو۔'' پھر ہم سب گوشت کے پاس جمع ہو گئے' اسے بھون کر کھانے لگے اور وہ قبیلے کے گھر گھر پہنچا۔ سب کو دعوت دی۔ ''لوگو! اٹھو اور آگ کے پاس پہنچو۔'' بالآخر سب جمع ہو گئے اور وہ اپنے کپڑوں میں لپٹا ہوا ہمیں دیکھ رہا تھا۔ بخدا اس نے گوشت میں سے ایک بوٹی نہ چکھی حالاں کہ ہم سب سے زیادہ بھوکا تھا۔ صبح ہوتے ہوتے اس گھوڑے کا سوائے ہڈیوں اور سموں کے کچھ باقی نہ رہا۔

لیکن اس قصے میں مشکل یہ آن پڑی ہے کہ گھوڑا ذبح کر دیا گیا ہے، حالاں کہ حاتم کے متعلق مستند طور پر یہ مشہور ہے کہ وہ گھوڑے اور ہتھیاروں کے علاوہ سب کچھ تقسیم کر دیتا تھا۔ یہاں فوکس حاتم طائی کی سخاوت ہے۔ گھوڑے کو ذبح کر دینا افسانوی طول (Fictional Extension) ہے، جو افسانے کو ''محل بحث'' بناتا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کے افسانوں کا مجموعہ ''سوار اور دیگر افسانے'' کے تمام افسانے (''لاہور کا

ایک واقعہ'' کو چھوڑ کر) افسانوی طول کی بہترین مثالیں ہیں۔ عین ممکن ہے کہ قارئین تو غالب، میر، مصحفی وغیرہ سے متعلق ایسے واقعات مل جائیں جو تاریخ سے مطابقت نہیں رکھتے ہوں مگر یہی ''عدم مطابقت'' ان افسانوں کو ''محل بحث'' بناتی ہے۔ واضح رہے کہ یہاں عدم موافقت کی حیثیت ضمنی اور فروعی ہے، اصلی نہیں۔ افسانے کی ریطوریقا کی رو سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ مصنف بالکنایہ میر، مصحفی، غالب کے حوالے سے چند ایسی باتوں کا ذکر کرنا چاہتا ہے جو اس کے (مصنف بالکنایہ) کے خیال میں درست ہیں مگر ان کی تاریخی شہادت موجود نہیں۔ بات ظاہر ہے ایسی صورت میں ان باتوں کو افسانے کی شکل میں ہی پیش کیا جا سکتا ہے۔ اگر اصل مصنف بالکنایہ کے درمیان کوئی فاصلہ نہیں اور ریطوریقا کے اعتبار سے ''سوار اور دیگر افسانے'' (''لاہور کا ایک واقعہ'' کو چھوڑ کر) نہایت ہی کامیاب اور ''محل بحث'' افسانے ہیں۔ ''لاہور کا ایک واقعہ'' بھی محل بحث افسانہ ہے مگر تناظر دوسرا ہے۔

جیسا کہ مجموعے کے نام سے ہی ظاہر ہے یہ افسانوں کا مجموعہ ہے، تاریخی کتاب یا ''آب حیات'' نہیں۔ ''آب حیات'' میں نور محمد حسین آزاد نے تحقیق کے نام پر افسانے پیش کر دیے۔ ''آب حیات'' کی زبان اس قدر صاف دل نشین اور موثر ہے کہ اگر محمد حسین آزاد تھوڑی سی کوشش کرتے تو ''آب حیات'' کو افسانوں میں تبدیل کر سکتے تھے۔ احمد یوسف کا افسانہ ''مکالمہ'' بھی افسانوی طول کی اچھی مثال ہے۔ اصل لوک کتھا میں شیر میمنے کو کھا جاتا ہے۔ مگر احمد یوسف کے افسانے میں شیر بالآخر نڈھال ہو کر مر جاتا ہے۔

نثری اسلوب کی بنا پر بھی افسانوں کے محل بحث بننے کے امکانات روشن ہو سکتے ہیں۔ اسلوب، الفاظ کا محتاط انتخاب اور ان کی تنظیم و ربط ہے۔ اگر بیان کنندہ یعنی افسانے کا راوی غائب راوی ہے تو افسانہ نگار کو یہ آزادی حاصل ہوتی ہے کہ وہ اسلوب کو جیسا چاہے ویسا موڑ دے۔ اگر بیان کنندہ حاضر راوی ہو، خواہ افسانہ نگار کی شکل میں یا کسی کردار کی شکل میں، تو اسلوب کی آزادی محدود ہو جاتی ہے۔

عربی نثری اسلوب کے نمونوں کو تمام زبانوں کے افسانوں پر منضبط کیا جا سکتا ہے۔ ابن المقفع کے اسلوب کے متعلق کہا جاتا ہے کہ ان کے اسلوب میں نیرنگی عبارت، جملوں کو چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں توڑنا، الفاظ میں ہم آہنگی، تسہیل پسندی، معنی کا زیادہ اہتمام، سجع گوئی سے گریز، سب صفات موجود ہیں۔ بلاغت کی تعریف کرتے ہوئے ابن المقفع کہتے ہیں:

> جب جاہل اسے سنے تو سمجھے کہ وہ بھی اس طرح کی خوشنما عبارت بنا سکتا ہے...
> بلاغت کی ہوس میں غیر مانوس اور غریب الفاظ کی جستجو میں نہ رہنا کیوں کہ یہی سب سے بڑی کمزوری ہے۔

ارنسٹ ہمنگوے کے یہاں ابن المقفع کا سا نثری اسلوب دیکھا جا سکتا ہے۔ افسوس کہ ترجمے میں اس کی خوبی نہیں آ سکتی، ورنہ In another country کی نثر اس کی عمدہ مثال ہے۔

ابن المقفع کے اسلوب کی ضد ابن العمید کا اسلوب ہے۔ نہایت ہی دل نشین اور طبیعت کو موہ لینے والا، یہ بالکل شاعرانہ طریقہ ہے۔ اس میں وزن کے علاوہ کسی چیز کی کمی نہیں، لیکن کوئی بھی نثری اسلوب

اپنے آپ میں اچھا یا خراب نہیں ہوتا۔ دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ کوئی مقررہ اسلوب مخصوص بہ افسانہ ہے یا مخصوص افسانہ نگار ہے۔ اگر مخصوص بہ افسانہ ہے تو یہ افسانے کو ''محل بحث'' بنانے میں معاون ہوگا۔ اگر مخصوص بہ افسانہ نگار ہے تو عین ممکن ہے کہ یہ ابتدائی افسانوں کو تو محل بحث بنا دے مگر بعد کے افسانے ٹائپ بن کر رہ جائیں۔ ابن المعید کے اسلوب کا موازنہ اردو میں قرۃ العین حیدر اور کرشن چندر سے کیا جا سکتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں اسلوب مخصوص افسانہ ہے، یعنی قرۃ العین حیدر شاعرانہ نثر بھی لکھتی ہیں جب وہ افسانے کی مجموعی اسکیم میں فٹ بیٹھتی ہو۔ ''چائے کے باغ'' میں تو وہ اس طرح لکھ سکتی ہیں:

> زرینہ کا بے حد خوبصورت اور شاندار بنگلہ چائے کے باغات میں گھر ایک نیچی پہاڑی پر استادہ تھا... دسمبر کا مہینہ تھا اور ڈرائنگ روم کے سرخ روغن فرشوں والے جھل جھل کرتے کمروں میں پھلوں کی افراط تھی۔ غسل خانوں کے چینی ٹبوں کے نیلے پانی پر ربر کی بطخیں تیر رہی تھیں۔ مسہریوں پر اصل لیس کے پلنگ پوش تھے۔

آتش دان نہ صرف گھرے تھے بلکہ ''سرخ اینٹوں'' سے بنے ہوئے بھی تھے۔ کتے سو نہیں رہے تھے بلکہ ''محو خواب'' تھے۔ فرش ''سرخ اور روغنی'' تھے۔ کمرے ''جھل جھل'' کر رہے تھے، وغیرہ وغیرہ۔ یہاں قرۃ العین حیدر ایک پیراگراف میں کئی رنگوں کا استعمال کرتی ہیں، لغوی اعتبار سے بھی اور معنوی اعتبار سے بھی۔ سرخ اینٹیں، سرخ روغنی فرش، نیلے پانی، اصل لیس کے پلنگ پوش، ہیمنگ وے بھی چاہتا تو لومڑی، چڑیوں، روشنی، برف کے رنگوں کا شمار کر سکتا تھا مگر اس نے ایسا نہیں کیا۔ ابن المقفع کا اسکول اس کی اجازت ہی نہیں دیتا۔

مگر قرۃ العین حیدر اس اسلوب کو ''دلربا'' میں من و عن نہیں دہراتیں، ''یہ غازی یہ تیرے پر اسرار بندے'' میں تو بالکل ہی نہیں۔ قرۃ العین کے یہاں شاعرانہ اسلوب کے برعکس کرشن چندر اس اسلوب کو ''شکست'' میں استعمال کریں گے، ''بور بین کلب'' میں بھی۔ ''ٹمپریچر'' میں استعمال کر لیں گے اور ''دانی'' میں بھی۔ یعنی جہاں ضرورت ہو وہاں بھی اور جہاں ضرورت نہیں ہے وہاں بھی۔ مذکورہ دو اسالیب سے علاحدہ اسالیب بھی نثر میں مروج ہیں۔ ایک تو جاحظ کا طریقہ ہے۔ یہ سہل نہ ممتنع (نہ کہ ''سہل ممتنع''، جیسا کہ عام طور پر کہا جاتا ہے) کے قریب ہے۔ اس میں عبارتیں آسان، جملے کو فقروں میں توڑنا، الفاظ اور جملوں میں اجمال، بات سے بات نکالتے جانا، پڑھنے والوں کو ممکن اکتاہٹ دور کرنے کے لیے سنجیدہ اور ٹھوس مضامین میں ہنسی مذاق کی آمیزش کرنا اس اسلوب کی خصوصیات ہیں۔ اردو کے بیشتر افسانے اس اسلوب میں لکھے جاتے ہیں۔ لیکن جو اسلوب عام ہو جائے وہ ''محل بحث'' نہیں بن سکتا۔ اس اسلوب میں لکھے گئے افسانے بھی محل بحث بن سکتے ہیں، مگر وجہ اسلوب نہیں کچھ اور ہو گی۔ کبھی کبھی لفظی ہیر پھیر اور خوش آہنگی میں اس قدر غلو کیا جاتا ہے کہ نثر محض تصنع اور تکلفات کا مجموعہ بن کر رہ جاتی ہے۔ اس اسلوب کے نمائندہ قاضی عبدالستار ہیں۔ افسانہ بہر حال تخلیقی فن ہے، لہٰذا وہاں اس طرح کی زیادتیاں چل بھی سکتی ہیں، لیکن تنقید میں یہ برداشت نہیں ہوتیں۔ وارث علوی کی تنقید اس اسلوب کی سب سے واضح مثال ہے۔ ملاحظہ ہو:

> اگر افسانہ نقاد کے دل میں نہیں بستا، اگر اس کا ذکر کرتے ہوئے اس کا لہو رقص نہیں کرتا تو وہ افسانہ کی روح تک نہیں پہنچ سکتا۔ افسانہ بوالہوس کے سامنے نہیں بلکہ حسن شناس نظروں کے سامنے معنی کے بند قبا کھولتا ہے۔
>
> (افسانہ کی تشریح: چند مسائل)

افسانوں کے ابتدائی دور میں عام طور سے نقطۂ نظر واحد متکلم کے ذریعہ واضح کیا جاتا تھا۔ (First person poit of view narration) یعنی بیان کنندہ کوئی ''میں'' ہوتا تھا۔ واحد متکلم بیان کنندہ First personal of view narrator کے طریقۂ کار میں افسانہ بیان کرنے کی کئی صورتیں ہو سکتی ہیں۔ ایک صورت کو Epistolary یا مراسلاتی افسانہ کہہ سکتے ہیں۔ ہنری جیمس نے یہ تجربہ ایک افسانے میں کیا تھا، جس میں ایک فرانسیسی بورڈنگ ہاؤس میں رہنے والے چھ کردار اپنے مراسلوں کے ذریعہ کہانی کے نقطۂ نظر کو واضح کرتے ہیں۔ واحد متکلم بیانیہ ڈائری اور یادداشت کی شکل بھی سامنے آ سکتا ہے۔ ڈائری کی شکل میں سب سے پہلا افسانہ روسی زبان میں ۱۸۳۴ میں لکھا گیا۔ یہ گوگل (Nikolai Gogol) کا افسانہ تھا Diary of a Madman۔ اس میں منقسم شخصیت (schizophrenia) کے مریض ایک سرکاری ملازم کی کہانی ہے جو ڈائری کی شکل میں لکھی گئی ہے۔

کبھی کبھی افسانہ ڈائری اور یادداشت کی مخلوط شکل میں سامنے آتا ہے۔ اگر موزوں مرکزی خیال ہو اور پیشکش میں تازگی ہو، تو ایسے افسانے محل بحث بن سکتے ہیں۔ جابر حسین نے اس مخلوط شکل میں کئی افسانے لکھے ہیں جو کامیاب افسانوں کی فہرست میں شمولیت کے حق دار ہیں۔ محدود تکنیک کے باوجود اگر point of view نہایت ہی صاف ستھری شکل میں سامنے آئے، تو اسے تکنیک نہیں بلکہ افسانہ نگار کی کامیابی سے تعبیر کرنا چاہیے۔

افسانوں کے ''محل بحث'' ہونے کے بے شمار اسباب ہو سکتے ہیں۔ ان کی فہرست سازی ممکن نہیں۔ اردو کے دس کامیاب افسانوں کو سامنے رکھیں اور اس مضمون کے ہر باب/ ذیلی باب میں درج کردہ نکات کے پیش نظر ان کا تجزیہ کریں۔ آپ خود بے شمار پہلوؤں کی نشاندہی کرنے میں کامیاب ہو جائیں گے جن کی وجہ سے یہ افسانے ''محل بحث'' کہے جانے کے حق دار بنے اور اگر آپ خود افسانہ نگار ہیں تو اپنے کامیاب ترین افسانے کا تجزیہ کر کے دیکھیں۔

یارانِ نکتہ داں

[''شب خون'' میں اس مضمون کی اشاعت کے بعد اس کے قارئین کے ردِ عمل مسلسل کئی شماروں (۲۹۰ تا ۲۹۹) میں چھپتے رہے۔ یہاں کچھ قارئین کے خطوط پیش خدمت ہیں جو اس مضمون کی اہمیت کو مزید مستحکم کرتے ہیں۔]

محمد منصور عالم

گیا (بہار)

''شب خون'' ۲۸۸ میں سکندر احمد نے ''افسانے کے قواعد'' کے عنوان سے وقیع مضمون لکھا ہے۔ انھوں نے جن نکات کی طرف اشارے کیے ہیں، ان میں سے بعض آپ کی تحریروں میں بھی ملتے ہیں لیکن آپ نے افسانے کی تنقید کا کام ہی چھوڑ دیا۔ سکندر احمد کی شکایت بجا ہے کہ اردو افسانے کی تنقید میں جو بڑے نام نظر آتے ہیں، ان کے کام بڑے نہیں ہیں۔ تنقید صرف مطالعے کی محتاج نہیں ہوتی، اس کو غور و فکر کا قوام بھی چاہیے۔ مگر ہمارے نقادوں نے اس میں زیادہ تر اپنی ضد کا پانی ملا دیا ہے۔ اس لیے ان کے یہاں مبالغہ آمیز ستائش یا خوردہ گیری تو ہے لیکن سنجیدہ علمی معروضی بحث نہیں ہے۔ سکندر احمد صاحب نے افسانے کی تنقید کے صرف قاعدے نہیں بتائے ہیں بلکہ کچھ افسانوں پر ان کا اطلاق کر کے یہ بھی دکھایا ہے کہ ان قاعدوں کی روشنی میں زیر بحث افسانوں کی کیسی تخلیقی جہتیں بنتی ہیں۔ اس لحاظ سے ان کا مضمون اردو افسانے کے تنقیدی سرمائے میں اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔

شفق سوپوری

سری نگر

سکندر احمد کا مضمون بہر حال شمارے کی جان ہے۔ تعجب ہے کہ یہ صاحب بینک میں اعلیٰ افسر ہونے کے باوجود ادب اور ادبی معاملات پر اتنی غائر نظر رکھتے ہیں۔ میری طرف سے ان کو مبارک باد کہیں۔ بلاشبہ ان کے ارشادات سے نہ صرف ان لوگوں کے محل مسمار ہو گئے، جنھوں نے اردو افسانے کی لاش پر اپنے بے تکے تصورات کو قائم کیا تھا بلکہ افسانہ نگار حضرات کو بھی اپنا قد معلوم ہوا۔

احمد یوسف

پٹنہ

''افسانے کے قواعد'' معرکے کا مضمون ہے۔ پڑھ کر یہ محسوس ہوا کہ افسانے کی تنقید نے ایسی کروٹ بدلی ہے کہ لوگ چونک کر اٹھ بیٹھے ہیں۔

قدیر زماں

حیدر آباد

اس وقت مجھے سکندر احمد کے مضمون ''افسانے کے قواعد'' پر چند باتیں عرض کرنا ہیں۔ مضمون پڑھتے وقت مجھے خیال ہوا کہ میں ۱۴۔۱۵ سال کی عمر میں ایک افسانہ لکھا تو اس وقت میں افسانہ کی مبادیات سے بھی واقف نہیں تھا۔ شاید اس کا شعور دوسروں کے افسانے پڑھ کر ہوا ہو گا لیکن اس وقت میں بالکل نہیں جانتا تھا کہ افسانے میں پلاٹ کیا ہوتا ہے، ہوتا بھی ہے کہ نہیں؟ نہ ہی میں یہ جانتا تھا کہ برائیوں کے بغیر کہانی ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتی۔ میرے خیال میں عبادت بہ نفسہٖ نیکی نہیں ہے، نیکی کا وسیلہ ہو سکتی ہے۔ اگر یہ درست ہے تو ماننا پڑے گا کہ نیکی کا تصور برائی ہی کے وجود سے ہے۔ سکندر احمد نے بات پکی اور سچی کہی ہے۔ آگے انھوں نے مزید کار آمد خیالات کا اظہار کیا ہے، جیسے: ''افسانے میں وحدت تاثر ہوتی ہے اور افسانہ اپنے آپ میں ایک مکمل، ناشکستہ اکائی ہوتا ہے۔'' لیکن جب وہ افسانے میں قواعد و ضوابط کی بات کرنے لگے تو مجھے بے

ساختہ ملیالم زبان کے والکم محمد بشیر یاد آ گئے۔ ان کے بڑے بھائی انھیں ہمیشہ ٹوکا کرتے
تھے کہ تمھاری زبان میں قواعد کی بڑی غلطیاں پائی جاتی ہیں اور یہ کہ افسانے کو یوں نہیں،
یوں ہونا چاہیے، وغیرہ۔ لیکن دنیا جانتی ہے کہ والکم بشیر اپنے بھائی کے مشوروں کی پروا
کیے بغیر لکھتے رہے اور وہ ہندوستان کے چیخوف اور موپساں کہلائے جب کہ ان کے
بڑے بھائی زندگی بھر ایک اسکولی استاد ہی رہے۔ کوئی بھی تخلیقی فن پارہ کسی قواعد وضوابط
کے چوکھٹے میں جکڑا نہیں جاسکتا، وہ اپنے قواعد اپنے ساتھ لاتا ہے۔

اس کے باوجود سکندر احمد کی بہت سی وضاحتوں سے ہمیں اتفاق کرنا پڑے گا۔ مثلاً یہ
کہ کہانی میں ایک سے زیادہ پلاٹ لائن ہوسکتی ہیں اور یہ کہ کسی افسانے میں اصل کے
مقابلے میں فروعات زیادہ ہوتی ہیں اور کسی دوسرے افسانے میں اصل کا گراف بڑا ہوتا
ہے۔ اس بات کو انھوں نے بڑے اور چھوٹے دائروں کی وساطت سے خوب سمجھایا
ہے۔ لیکن طلب ورسد والی بات کا تعلق معاشیات سے تو ہوسکتا ہے، فن کار کی طلب سے
نہیں۔ تخلیقی لمحات طلب ورسد کے ناپ تول کے اسیر نہیں ہوسکتے۔ ''شب خون'' کے ۲۲
صفحات پر یہ مضمون پھیلا ہوا ہے۔ اسے اگر کتابی شکل میں شائع کیا جائے تو یہ کم از کم اسی
پچاسی صفحات لے گا اور ایک چھوٹی سی کتاب کا حکم رکھے گا۔

رضوانہ پروین ارم

جمشید پور

''افسانے کے قواعد'' کا کیا کہنا۔ افسانے کی تعریف، تکنیک، کردار نگاری، مکالمہ
نگاری، وحدت تاثر سے لے کر افسانے کے اقسام تک پر جس باریک بینی سے توجہ دی گئی
ہے، وہ قابل ستائش ہے۔ انگریزی افسانہ نگاروں کے حوالوں نے مقالے میں نئی روح
پھونک دی ہے۔ علامت، تجرید، تمثیل، اسلوب بیان؛ ان سب کو موضوع بحث بنا کر جتنا
کچھ لکھا گیا ہے، قابل رشک ہے۔

ش۔ صغیر ادیب

بلیک برن (انگلستان)

شمارہ ۲۸۸ میں سکندر احمد کا مضمون ''افسانے کے قواعد'' نے سب سے پہلے توجہ کھینچی۔

ابھی ایک بار دیکھا ہے، بعد میں پھر پڑھوں اور توجہ سے پڑھوں گا۔ افسانہ کیا ہے یا
افسانہ کیا ہونا چاہیے، اس سوال سے مجھے بہت زیادہ دلچسپی ہے۔ چنانچہ افسانے سے
متعلق ایسے مضامین میں دلچسپی سے پڑھتا ہوں۔ سکندر احمد نے افسانے کی ہئیت اور
ساخت سے متعلق سوالوں کے جواب دینے کی کوشش کی ہے اور اس میں وہ خاصے
کامیاب ہیں۔

فاروق راہب

موتی ہاری (بہار)

سکندر احمد کا مضمون ''افسانے کے قواعد'' دلچسپ ہے۔ طوالت کے باوجود انداز بیان
نہایت شگفتہ اور سہل ہے اور صرف ناقدین ہی نہیں، عام قاری اور ادیبوں کے لیے بھی
اس مضمون میں بہت کچھ ہے۔

شاہد عزیز

اودے پور

سکندر احمد کا مضمون ''افسانے کے قواعد'' قاری کو اپنی گرفت میں رکھنے میں کامیاب
ہے۔ جس طرح وارث علوی کے مضامین اپنی چٹ پٹی زبان کی وجہ سے پڑھنے والوں کو
اپنی گرفت میں رکھنے میں کامیاب رہتے ہیں۔ اگر اس مضمون سے وارث علوی کے
اقتباسات نکال دیے جائیں تو سکندر احمد کے تراشے ہوئے جملے بھی بے کار ہو جائیں
گے اور وہی باتیں باقی رہ جائیں گی جو اکثر مقالہ نگار اپنے مقالوں میں کہتے رہے ہیں۔

حسن جمال

جودھ پور

سکندر احمد کا مضمون ''افسانے کے قواعد'' پڑھ کر خوشی ہوئی۔ بقیہ دلیلیں تو اپنی جگہ
درست ہیں، مگر سکندر صاحب نے جناب وارث علوی کی تنقیدی زبان کی جس طرح
گرفت کی ہے، وہ خوب ہے۔ میں عرصۂ دراز سے وارث علوی کی زبان پر اعتراض
کناں تھا اور اس کا اظہار میں نے متعدد جرائد میں بھی کیا لیکن کسی نے اس پر توجہ نہ کی۔

سکندر احمد کی اس گرفت سے میرے موقف کی تائید ہوگئی۔ عام طور پر وارث علوی کو فکشن کا معتبر ناقد سمجھا جاتا ہے لیکن میری ناقص رائے میں وہ فکشن اور فکشن نگاروں کے دشمن ہیں بلکہ کہنا چاہیے کہ افسانوی ادب کے کئی شہ سواروں کے قاتل ہیں۔ وہ اپنی ذاتی پسند، ضد اور خود سری کو ہی فکشن کی تنقید سمجھے بیٹھے ہیں۔ وارث علوی جیسے نقادوں کی وجہ سے ہی آج اردو افسانہ اپنی زبوں حالی پر رو رہا ہے۔

تاج پیامی

آرہ

سکندر احمد کا مضمون ''افسانے کے قواعد'' بہت معلوماتی اور پر مغز ہے۔ ان کا وسیع مطالعہ اس میں صاف نمایاں ہے۔ ممتاز شیریں نے بھی افسانے پر اچھی تحریر پیش کی تھی، لیکن سکندر احمد نے افسانے کے جتنے پہلو ہو سکتے تھے، ان پر بصیرت انگیز روشنی ڈالی ہے۔ چند باتیں محلِ نظر بھی ہیں:

۱۔ انھوں نے آپ کی کتاب ''افسانے کی حمایت میں'' کا حوالہ دیا مگر آپ کے اس قول پر روشنی نہیں ڈالی کہ افسانہ بائی پروڈکٹ ہے۔ (فاروقی نے ایسی کوئی بات کبھی نہیں کہی۔ ادارہ)

۲۔ ورجینیا وولف کے اقتباس کا ترجمہ محلِ نظر ہے۔

۳۔ جارج ایلیٹ کے ناول میں جس عورت کے کردار کا حوالہ سکندر احمد نے دیا، اس کی دوسری شادی کا سبب صرف ذہانت ہی نہیں،، معاشرتی اور معاشی حالات بھی تھے۔

محمد حسن

مونگیر

سکندر احمد کا مضمون فکشن کے قواعد کے باب میں طوالت اور تکنیکی پیچیدگیوں کا شکار ہے۔ تاہم سکندر احمد نے تنقید میں اوزان و بحور کی بحث سے آگے نکلنے کی قابل ستائش کوشش کی ہے۔ سکندر احمد کو سائنسی تنقید سے تخلیقی تنقید تک آنے کے لیے مزید کوشش کرنی چاہیے تا کہ وہ اسلوبیاتی پیچیدگی سے نکل کر تخلیق کی روح تک پہنچ سکیں۔

احمد عثمانی

مالیگاؤں

جناب سکندر احمد نے اپنے مضمون ''افسانے کے قواعد'' میں اچھی ''قواعد'' کی لیکن یہ قواعد لاحاصل ہے۔ کیوں کہ انھوں نے پورے مضمون میں افسانے کا ایک بھی قاعدہ یا اصول بیان نہیں فرمایا، بلکہ ماضی میں جن لوگوں نے افسانے کے بارے میں لکھا، اس پر بھی روشنی نہیں ڈالی۔ جناب سکندر احمد نے اردو کے نقاد حضرات پر اعتراض جتایا کہ انھوں نے اپنی بات کو پورا کرنے کے لیے یا اپنے زور بیان کے لیے یورپی نقادوں کے حوالے دیے ہیں لیکن اپنے مضمون میں خود جناب سکندر احمد نے وہی بیساکھی استعمال کی ہے جس پر انھیں اعتراض ہے۔

تنویر اعجاز

احمد آباد

''شب خون'' میں شائع ہونے والے مضامین اپنی علمی نوعیت اور ادبی مباحث کو جنم دینے کی خصوصیت کی بنا پر دلچسپی سے پڑھے جاتے ہیں۔ اس ضمن میں سکندر احمد کے مضمون ''افسانے کے قواعد'' کی بازگشت دیر تک سنائی دے گی۔ یہ مضمون جتنی عرق ریزی سے لکھا گیا ہے، اتنی ہی توجہ سے پڑھے جانے کا متقاضی ہے۔ فاضل مضمون نگار کو اس بات کا گلہ ہے کہ لوگ افسانے کی تنقید کی شروعات ''افسانے کی حمایت میں'' ہی سے کیوں کرتے ہیں؟ لیکن شروعات تو انھوں نے بھی اسی سے کی ہے۔ انھیں یہ بھی شکوہ ہے کہ اپنی بات کو وزنی بنانے کے لیے لوگ مغرب سے حوالے کیوں لاتے ہیں؟ مگر اپنے مضمون میں سکندر احمد بھی یہی کچھ کرتے نظر آتے ہیں۔ انھوں نے اپنے مضمون میں بزرگ نقاد (اور بقول ان کے ''مولانا سہا کے قد کے مقابل'') وارث علوی کے تنقیدی اسلوب کے خوب بخیے ادھیڑے ہیں اور ان کے متعدد فقروں کا خوب خوب پوسٹ مارٹم کیا ہے لیکن اس سے وارث علوی کے تنقیدی نظریات کا غلط ہونا کہاں ثابت ہوا۔ یہ سچ ہے کہ وارث علوی کے تنقیدی مضامین اور کتابوں میں ''صفحات معترضہ'' کی بھرمار ہوتی ہے جن کی بھیڑ بھاڑ میں چھپا ہوا ان کا نقطۂ نظر ڈھونڈ نکالنا گھاس میں سوئی تلاش کرنے کے مترادف ہے لیکن پھر بھی افسانے سے متعلق ان کے تنقیدی افکار سے رو

گردانی مشکل ہے۔ فی الحقیقت اس ''خوش آہنگ نثر'' کی دھجیاں بکھیر کر سکندر احمد نے خود اپنے مضمون کو عام قاری کے لیے دلچسپ اور قابل مطالعہ بنانے کی ایک معصوم کوشش کی ہے جو سنجیدہ قارئین کے لیے تبسم زیرلب کا موقع فراہم کرتی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ادبی گروہ بندیوں کے درمیان اس طرح چو مکھی لڑ کر وارث علوی نے اپنے آپ کو تسلیم کروایا ہے، اس کی داد نہ دینا ناانصافی ہوگی۔

...وارث علوی کا تذکرہ کرتے وقت سکندر احمد کو مولانا سہا کیوں یاد آئے، یہ تو وہی جانیں۔ بہر حال مجھ جیسے لوگوں کو جنھیں ادب کا طالب علم ہونے کا دعویٰ کرنا بھی زیبا شاید نہیں ہوگا، سکندر احمد کا مضمون افسانہ کے فن اور اس کی باریکیوں کو سمجھنے میں ازحد مفید طلب ہوگا اور اس کے لیے وہ شکریہ کے مستحق ہیں۔ لیکن پھر بھی یہ کہنا پڑے گا کہ شروع کے ساڑھے چھ صفحوں کے بغیر بھی ان کا یہ عالمانہ مضمون اپنے آپ میں مکمل ہوتا۔

سکندر احمد

پٹنہ

شمارہ نمبر ۲۹۰ پیش نظر ہے۔ میں مشکور ہوں ان قارئین کا جنھوں نے میرے مضمون ''افسانے کے قواعد'' پر مباحثہ قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ تاہم چند امور ایسے ہیں جن پر مزید گفتگو ضروری ہے۔ محمد حسن (مونگیر) نے بالکل صحیح فرمایا ہے، مضمون طویل بھی ہے، پیچیدہ بھی ہے اور تکنیکی بھی ہے۔ طوالت تو کتاب میں بھی ہوتی ہے اور مضمون ضخامت کے اعتبار سے تقریباً ایک کتاب ہے۔ اس میں اعتراض کی کیا بات ہے؟ جہاں تک تکنیک اور پیچیدگی کا تعلق ہے، محمد حسن صاحب کو ان کے جوہر تک پہنچنے کی کوشش کرنی چاہیے تھی جس سے انھوں گریز کیا۔ معروضی گفتگو میں سائنس کا رنگ آ ہی جاتا ہے۔ میں نے عروض و بلاغت کے علاوہ بھی موضوعات پر لکھا ہے۔ اگر محمد حسن صاحب کی رسائی ان رسائل تک نہیں ہے، جہاں میری تحریر چھپی ہیں تو اس میں میری کیا غلطی ہے؟

شاہد عزیز (اودے پور) کی خدمت میں مشاق احمد یوسفی کا ایک اقتباس پیش ہے، ''لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ خان صاحب کو کراچی قطعاً پسند نہیں آیا۔ فرماتے تھے، کراچی میں اگر کراچی والے نہ ہوں اور سمندر ڈیڑھ دو سو میل پرے ہٹ جائے تو ٹرک اور گھوڑے دوڑانے کے لیے شہر برا نہیں۔''

وارث علوی کا تذکرہ ''نقد افسانہ کی زبوں حالی'' کی ضمن میں ہے۔ اور اس زبوں حالی

کے ذمہ دار کے واضح ترین مجرمین کے درمیان وارث علوی صف اول میں کھڑے ہیں۔ یہ کیا بات ہوئی کہ ''مضمون سے نفس مضمون کو ہٹا دیا جائے تو کچھ نہیں بچے گا۔'' شگفتہ تحریریں وارث علوی کے پہلے بھی موجود تھیں اور ان کے بعد بھی سامنے آئیں گی۔ کیا شگفتہ تحریروں پر وارث علوی کی اجارہ داری ہے؟

احمد عثمانی (مالیگاؤں) کا واقعہ عبرت ناک ہے۔ ''شب خون'' شائع ہونے کے دو تین روز کے بعد انھوں نے ''زندگی تیرے لیے'' کے دو نسخے ارسال فرمائے اور ''نقد و تبصرہ'' کی فرمائش کی۔ میں ملازمت میں تنگی اوقات کی وجہ سے رسمی خط و کتابت میں نہیں الجھتا۔ انھیں امید تھی کہ میں رسیدی خط میں ان کی تعریف (رسمی ہی سہی) ضرور لکھوں گا۔ میں رسید ضرور بھیج دیتا مگر احمد عثمانی صاحب اس قدر عجلت میں تھے کہ ''شب خون'' سے میرا صحیح پتہ لیے بغیر ہی انھوں نے کتابیں بھیج دیں جو غلط اور نامکمل پتے کے باعث مجھے تاخیر سے ملیں۔ ''زندگی تیرے لیے'' میں انھوں نے میرے لیے جن القاب کا استعمال کیا ہے، وہ ان کے مراسلے سے بالکل مطابقت نہیں رکھتے۔